# DIE KUNST

PURCHASED FOR THE

*UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY*

FROM THE

*CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT*

FOR

HISTORY OF ART

# DIE KUNST

SECHSUNDDREISSIGSTER BAND

# DIE KUNST

## MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

SECHSUNDDREISSIGSTER BAND

ANGEWANDTE KUNST

DER „DEKORATIVEN KUNST"

XX. JAHRGANG

MÜNCHEN 1917

F. BRUCKMANN A.-G.

N
3
K7
Bd.36

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Druck von F. Bruckmann A.G., München

# INHALTS-VERZEICHNIS

## Textbeiträge


Seite

**Behrendt, W. C.** Die Baukunst nach dem Kriege . . . . . 217
**Beringer, Jos. Aug.** Volkskunst im Schwarzwald . . . . . 332
**Boehn, Max von.** Zweihundert Jahre Kleiderkunst . . . . . 257
**Braungart, R.** Künstler-Exlibris . . . . 265
**Bredt, E. W.** Aufgaben für Künstler im Kriegsdienst . . . . . 236

**Edelgläser, Rheinische** . . . . . 386
**Eisler, Max. Michael Powolny** . . . 133
— — Franz Barwig . . . . . 177
— — Otto Prutschers Villa in Jägerndorf 182

**Franz, W.** Peter Behrens als Ingenieur-Architekt . . . . . 145
**Fries, H. de.** Der Wert der ästhetischen Anschauung für die Architektur . . . 23

**Gleichen-Rußwurm, A. v.,** Wohnung eines Kunstfreundes . . . . . 369
**Goethe und die Werkkunst** . . . . . 330

**Haas, Hermann.** Friedhöfe . . . . . 142
**Haberfeld, Hugo.** Ein Damenzimmer von Richard Teschner . . . . . 119
**Haenel, Erich.** Kleine Kirchen im Gebirge . . . . . 289

**Krischen, F.** Das Haus Credé . . . 305
**Küppers, P. E.** Der neue Flügel der Farbenfabrik Günther Wagner, Hannover . . . . . 227

**Lehrs, Max.** Blumen und Ranken . . 174

**Marionettentheater Münchener Künstler in Berlin** . . . . . 252
**Muthesius, H.** Haus Wegmann in Rhede 113
— — Wie baue ich mein Haus? . . . 282

**Neue Stoffe für Raumkunst** . . . . . 328

**Pazaurek, G. E.** Schülerarbeiten der Stuttgarter Kunstgewerbeschule . . . 54
**Popp, Josef.** Bruno Pauls Haus Hainerberg im Taunus . . . . . 1
— — Zur Neuausstattung eines Hapag-Dampfers . . . . . 241
— — Dem Andenken der gefallenen Krieger . . . . . 326

**Rosenthal, Ph. & Co.** Neues Porzellan 299

**Scharvogel, J. J.** Neuer Hamburger Backsteinbau . . . . . 337
**Schumacher, Fritz.** Vom Reisen . . . 191
**Streiter, R.** Form und Konstruktion . 302

**Thiecke, Paul.** Ein Kindergarten von Leberecht Migge . . . . . 273
— — Möglichkeiten der Kunst . . . . 353

**Westheim, Paul.** Der Architekt Paul Schmitthenner . . . . . 41
— — Denkmäler zum Nachmachen . . 139
— — Zu neuen Nadelarbeiten von F. J. Hösel . . . . . 238
**Wolf, Georg Jakob.** Paul Ludwig Troosts Innenausbau des Hauses Heineken in Bremen . . . . . 73
— — Alte Schmiede- und Gußeisenarbeiten . . . . . 159
— — Zu den neuen Bauten von Carl Sattler . . . . . 209
— — Ein Münchner Plakat-Wettbewerb 383


## Abbildungen


Seite

**Anner, Emil.** Exlibris . . . . . 269

**Barwig, Franz.** Krippe . . . . 177—179
— — Knabenfigur . . . . . 180
— — Eva . . . . . 181
**Behrens, Peter. A. E. G. Berlin:**
Hochspannungsfabrik . . 145. 146
Fabrik für Bahnmaterial . . . 147
Großmaschinenhalle . . 147. 148
— — Elektrische Bogenlampe . . . . . 149
— — Lampenarm . . . . . 149
— — Manometerständer . . . . . 149
— — Schnellbahnwagen . . . . 150. 151
— — Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhrenwerke, Düsseldorf: . . . 152
Haupteingang . . . . . 153
Eingangshalle . . . . . 154
Lichthof-Ausstellungshalle . . . 155
Direktorzimmer . . . . . 156
Sitzungssaal . . . . . 157
— — Wettbewerbsentwurf für eine Rheinbrücke in Köln . . . . . 158
**Berger & Silber.** Klinker-Keramik . 352
**Bertsch, Karl.** Hapag Dampfer „Burckhard":
Treppenhaus . . . . . 241. 242
Sofaecke . . . . . 250
**Biglow & Wadsworth.** Amerikanisches Gartenhaus . . . . . 365
**Böttner, W.** Königin Luise . . . . . 263
**Boucher, François.** Marquise de Pompadour . . . . . 261
**Broel, Georg.** Exlibris . . . . . 271
**Bruck, Franziska.** Blumen und Ranken . . . . . 174. 175
**Bründl, E.** Anhänger . . . . . 58

**Caasmann, A.** Porzellangruppe . . . 301
**Chales de Beaulieu, Anna.** Spitzenkragen . . . . . 395
— — Spitzendeckchen . . . . . 395
**Coßmann, Alfred.** Exlibris . . . . . 272

**Diez, Julius.** Exlibris . . . . . 268
**Diller, F.** Porzellanfiguren . . 299. 303
**Ditz, Walter.** Plakat-Entwurf . . . . 384
**Dölker, Richard.** Plakatentwurf . . . 66

**Eberhardt, Laura.** Batikarbeiten . . 62
— — Batikschal . . . . . 62
**Eiff, Wilhelm von.** Gläser . . . . 69. 70
**Eisengießerei, Kgl., Berlin.** Eisengußmedaillen . . . . . 167
— — Schmuckkämme . . . . . 168. 173
— — Schmuckketten . . . . . 168. 171
— — Schmuckstücke . . . . . 169. 170
— — Zierstücke . . . . . 170
**Ellmenreich, Helene.** Batikarbeiten . 63
— — Mappen . . . . . 64

**Fischer, J.** Porzellanfigur . . . . . 303
**Fortwängler, Josef.** Holzschnitzereien 332—336
**Friedmann, Ernst.** Blick in ein Schlafzimmer . . . . . 354
— — Damenschlafzimmer . . . . . 355
— — Wand eines Toilettenzimmers . . 355
— — Wohnzimmer . . . . . 358

**Geiger, Willi.** Exlibris . . . . . 267
**Geiringer, Helene.** Ripsgobelin . . . 331
**Gérard, François.** Mme Visconti . . 260
**Glass, F. P.** Plakat-Entwurf . . . . . 385
**Gosen, Th. von.** Figur . . . . . 53
**Göz, von.** Supplément des grâces effanées . . . . . 264
**Gruber, Lois.** Plakat-Entwurf . . . . 384
**Gulbransson, Olaf.** Marionetten 254—256
**Guldbrandsen, Jul. V.** Rosati-Porzellan . . . . . 299. 300

**Haas, Hermann.** Entwurf für einen Ehrenhain . . . . . 142
— — Entwürfe für einen Ehrenfriedhof 143
— — Entwürfe für einen Terrassenfriedhof . . . . . 144
**Hagel, A.** Holzgeschnitzte Füllungen 82. 103
— — Stuckfüllungen . . . . . 83
— — Uhr . . . . . 89
— — Wandbilder . . . . . 94. 95
**Haiger, Ernst.** Wohnung eines Kunstfreundes . . . . . 369—382
**Härlin, Dorkas.** Buchbeinband . . . . 64
**Hauser, Gerdi.** Batikarbeiten . . . . 63
**Heidrich, Max.** Stoffe . . . . . 304
**Héroux, Bruno.** Exlibris . . . . . 266
**Herzog, August.** Plakat-Entwurf . . . 383
**Himmelstoß, K.** Porzellanfiguren 300. 303
**Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber:**
Kleider . . . . . 356. 357. 359
Korbmöbel . . . . . 353
Modische Neuheiten 356. 357. 359
**Holland, Gertrud.** Batikarbeiten . . . 63
**Hoenlger, Laly.** Decke mit Batikarbeit 206
— — Gesticktes Kissen . . . . . 207
**Hösel, F. J.** Nadelmalereien . . 237—240
**Hoyler, Hermann.** Steinzeug . . . . 68
**Hüttenwerk-Bodenwöhr.** Madonna auf Mondsichel . . . . . 172
**Hüttenwerk-Lauchhammer.** Eisengußmedaillen . . . . . 167
**Hüttenwerk-Lohr.** Gußeiserne Ofenplatte . . . . . 165
**Hüttenwerk-Obereichstätt.** Eisengußbüsten . . . . . 166
**Hüttenwerk-Wasseralfingen.** Gußeiserne Reliefs . . . . . 172
**Hystak, Annie.** Anhänger . 201. 202. 203
— — Brillantschmuck . . . . . 200
— — Broschen . . . . . 202. 203

**Jackson, A. W.** Terrasse eines amerikanischen Landhauses . . . . . 367

**Kellermann, Emil.** Elfenbeinschnitzereien . . . . . 399
**Klee, Fritz.** Porzellanvasen . . . . . 400
— — Dose und Mokkatasse . . . . . 400
**Klein, Richard.** Plakat-Entwurf . . . 384
**Kleinhempel, Erich.** Wollgobelin 328. 329
**Klinger, Max.** Exlibris . . . . . 267
**Kolb, Alois.** Exlibris . . . . . 271
**Körner, Max.** Schachspiel . . . . . 54
**Kraut, Gertrud.** Decke des Flottenbundes Deutscher Frauen für Kapitänleutnant v. Mücke . . . . . 393
**Kühn, Hermann.** Nadelspitzen . . . . 394
**Kunstgewerbeschule, K. K. Wien:**
Blumengefäße . . . . . 136
Fayencevasen . . . . . 136. 137
Majolikagruppe „St. Georg" . 136
**Kuehl, Richard.** Eckfiguren an der Volksschule Tieloh . . . . . 337
— — Bildhauerarbeiten . . . . . 348. 349
— — Klinker-Keramik . . . . . 351
— — Klinker-Plastiken . . 338—340. 352
**Kusche, Alfred.** Teevasen . . 360—363
**Kuttler, Anton.** Pistolengewehr . . . . 56
— — Revolver . . . . . 56
— — Geschäftzte Gewehrschäfte . . . 57
— — Schneeschuh-Wanderpreis . . . . 58
— — Prunkschüssel . . . . . 59
— — Silberbecher . . . . . 71

Seite

Lang, Elisabeth. Batikarbeiten . . . 63
Leßer, A. Anhänger . . . . . 58
Liebler, Paula. Bucheinband . . . . 64
Lossow & Kühne. Kirchen . . 288—298
Luksch, Richard. Wandbrunnen . . . 346
— — Klinker-Keramik . . . . . 347

Maier, Joh. B. Plakat-Entwurf . . . 385
Mann & Mac Neille. Amerikanisches Landhaus . . . . . 365
Martini, Robert. Dekorationsmalerei . 60
— — Wanddekoration . . . . . 61
Marx-Diestelmann, Lizzi. Beutel mit Wollstickerei . . . . . 204
— — Kinderkleid mit Mützchen . . . . 204
— — Kissen und Decken . . . . . 205
Matthes, O. F. Verkaufsraum der Buchhandlung A. Buchholz-München 140. 141
Merz, Else. Batikarbeiten . . . . . 63
Metzendorf, Georg. Gläser . . . . . 392
Meyer, Martha. Decke . . . . . 208
— — Bordüre eines Vorhangs . . . . 398
Meyer-Ilschen, Marie. Batikarbeiten . 63
Michel-Koch, Herta. Wollgobelin . . 330
Migge, Leberecht. Hausgarten . 273—286
Morier, Joh. Bucheinband . . . . . 65
— — Sparbuch . . . . . 65
— — Plakatentwürfe . . . . . 67
Müller, Albin. Wollgobelin . . . . . 330
Muthesius, Hermann. Haus Wegmann in Rhede . . . . . 113—118

Niemeyer, Adelbert. Hapag-Dampfer „Burckhard“:
Damensalon . . . . . 243—245
Wohnzimmer . . . . . 248 - 249

Oppel, A. Porzellanfigur . . . . . 302
Orlik, Emil. Exlibris . . . . . 265

Pankok, Bernhard. Dekorative Stickerei 252
— — Marionetten-Theater Münchener Künstler, Berlin . . . . . 251. 253
Paul, Bruno. Haus Hainerberg:
Außenansichten . . . . . 1. 13
Lageplan . . . . . 2
Terrassen . . . . . 7. 9. 10
Rosengarten . . . . . 2
Veranda . . . . . 12
Tennishaus . . . . . 14
Grundrisse . . . . . 15
Vorraum . . . . . 17
Halle . . . . . 16. 19
Salon . . . . . 18. 18
Speisezimmer . . . . 20 - 23. 34
Wandelgang . . . . . 24. 25
Wintergarten . . . . . 26. 30. 31
Loggia . . . . . 27. 29
Rauchzimmer . . . . . 28
Diele . . . . . 32. 33
Kinderzimmer . . . . . 35
Garderoben . . . . . 36. 37
Wirtschaftsgebäude . . . . 38. 39
Einfahrtstor . . . . . 40
Peill & Sohn, G. m. b. H. Gläser . . . . . 388. 390. 391
Petter, Val. Ripsgobelin . . . . . 313
Powolny, Michael. Keramische Säule 131
— — Majolikarelief „Flora“ . . . . . 132
— — Putto . . . . . 133
— — Nischenrelief . . . . . 134
— — Gipsmodelle . . . . . 134. 135
— — Baukeramik . . . . . 135
Prutscher, Otto. Villa in Jägerndorf:
Außenansichten . . . . 182—185
Vorraum . . . . . 186
Halle . . . . . 187
Salon . . . . . 188. 189
Herrenzimmer . . . . . 190
Speisezimmer . . . . . 191. 192
Haupteingangstor . . . . . 193
Zimmer der Tochter . . 194. 197
Schlafzimmer . . . . . 195. 196
Küche . . . . . 198
Hallenuhr . . . . . 199
Silberbesteck . . . . . 199

Reifferscheid, H. Exlibris . . . . . 269
Riemerschmid, Richard. Hapag-Dampfer „Burckhard“: Wohnzimmer . 246. 247
Rosenfelder, Josef. Schachspiel . . . 54
Ruppmann, Paula. Batikarbeiten . . 63

Sattler, Carl. Erholungsheim Schloß Elmau . . . . . 209—211
— — Landhaus J. Loeb in Murnau 212—217

Seite

Sattler, Carl. Stadthaus J. Loeb in München . . . . . 218—221
— — Haus Fichtel-Schweinfurt . 222. 223
— — Wohnhaus F. von Karg-Bebenburg-München . . . . . 224. 225
Schaff, Hedwig. Batikarbeiten . . . . 63
Schiestl, Rudolf. Exlibris . . . . . 271
Schmid, Adolf. Plakatentwurf . . . . 66
Schmitthenner, Paul. Haus Schmitthenner . . . . . 41—47
— — Sondergarten auf der Jahrhundert-Ausstellung Breslau 1913 . . . 48—53
Schneck G. A. Spiegelrahmen . . . . 55
Schumacher, Fritz. Polizeiwache Hammerdeich . . . . . 338. 339
— — Badeanstalt Eppendorf . . . . . 341
— — Verwaltungsgebäude am Dammtorwall . . . . . 342
— — Giebel am Gewerbehaus . . . . . 343
— — Kunstgewerbeschule Hamburg . . 344
— — Brüstung und Dachaufsatz . . . 346
— — Polizeiwache Spielbudenplatz 348. 349
— — Verwaltungsgebäude der Irrenanstalt Friedrichsburg . . . . . 350
Seeck, Franz. Haus Credé in Kassel 305—325
Seufert, K. Zuckerdose und Zuckerzange . . . . . 71
Siebrecht, C. Erweiterungsbau Günther Wagner-Hannover . . . . . 227—236
Siegert, Margarete. Spitzentaschentuch 398
Soder, Alfred. Exlibris . . . . 269. 270
Stella, Guido. Exlibris . . . . . 267
Stevens, Alfred. Der Roman . . . . 264

Teschner, Richard. Damen-Schlafzimmer . . . . . 119—130
— — Plastischer Schmuck . . . . . 119
— — Temperagemälde „Schlafengel“ . 125
— — Groteske „Tänzerin“ . . . . . 126
— — Groteske „Täzer“ . . . . . 127
— — Temperagemälde „Berg der deutschen Arbeit“ . . . . . 129
— — Deckenleuchter . . . . . 130
Thoma, H. Exlibris . . . . . 268
Troost, P. L. Haus Heineken:
Kamindetail . . . . . 76
Halle . . . . . 77—80. 84. 85
Wohnzimmer . . . . . 81
Empfangszimmer . 86—88. 90—92
Eßzimmer . . . . . 92—97
Silberne Tafelleuchter . . . 98. 99
Schlafzimmer . . . . . 100—103
Toilettezimmer . . . . . 104. 105
Herrenzimmer . . . 106. 109. 111
Wohnzimmer . . . . . 107. 108
Wandbeleuchtung . . . . . 112
Kamiobock . . . . . 112
Troy, Jean François de. Liebeswerben 261

Ubbelohde, Otto. Exlibris . . . . . 265
Uhland, Grete. Plakat . . . . . 66

Vieler, Josefine. Spitzendecke . . . . 396
— — Märchendecke . . . . . 397
Vierthaler, Ludwig. Plastischer Schmuck am Erweiterungsbau Günther Wagner-Hannover . . . . . 227—236
Vogeler, Heinrich. Exlibris . . . . 270
Volkhardt, M. Porzellangruppe . . . 301

Wackerle, Josef. Silberne Tafelleuchter . . . . . 98. 99
Wagner, Wolfgang. Plakat-Entwurf . 384
Walser, Karl. Freskomalereien . . 24. 25
Weibel, Josef. Tapetenentwurf . . . . 61
Welsch, Martha. Adresse . . . . . 64
— — Schwäbisch Hall (Tempera) . . . 72
Wersin, W. von. Gläser . . . . 386—391
Wilm, Hubert. Exlibris . . . . . 271
Winterhalter, F. X. Marie Klementine Karoline von Orleans . . . . . 263

Zietara, W. Plakat-Entwürfe . . . . . 385
Zügel, W. Porzellanfigur . . . . . 303


## Sonderbeilagen


vor Seite

Barwig, Franz. Krippe . . . . . 177
Behrens, Peter. Turbinenfabrik der A.E.G. in Berlin . . . . . 145
— — Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhrenwerke in Düsseldorf . . . 153
Bertsch, Karl. Treppenhaus des Hapag-Dampfers „Burckhard“ . . . . . 241

Gulbransson, Olaf. Bühnenbild aus F. von Ostinis Kriegs-Puppenspiel „Grey & Comp.“ . . . . . 253

Haiger, Ernst. Wohnung eines Kunstfreundes. Speisezimmer . . . . . 369
Hilger, R. Kindergruppen . . . . . 41
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber, Berlin. Aus der Abteilung für modische Neuheiten . . 353

Migge, Leberecht. Plattenhof am Hausgarten Migge . . . . . 273
Muthesius, Hermann. Landhäuser Freudenberg und Muthesius in Nikolassee . . . . . 113

Paul, Bruno. Haus Hainerberg:
Fensternische der Halle . . . . 1
Speisezimmer . . . . . 21
Prutscher, Otto. Villa in Jägerndorf:
Jagdzimmer . . . . . 193

Sattler, Carl. Erholungsheim Schloß Elmau . . . . . 209
Schmitthenner Paul. Eingang des Ausstellungsgartens Breslau 1913 . . . . 41
Schumacher, Fritz. Eingangspavillon der Kunstgewerbeschule Hamburg . . 337
Seeck, Franz. Haus Credé, Kassel:
Straßenfront . . . . . 305
Musikzimmer . . . . . 321
Siebrecht, C. Erweiterungsbau Günther Wagner-Hannover, Treppenhaus . . . 229

Troost, P. L. Haus Heineken:
Empfangszimmer . . . . . 73
Speisezimmer . . . . . 93

Vierthaler, L. Erweiterungsbau Günther Wagner-Hannover, Treppenhaus . . . 229


## Sachregister


Seite

Adresse . . . . . 64
Anhänger . . . . 58. 169. 200—203. 399
Anrichte . . . 23. 93. 192. 320. 325. 382
Armband . . . . . 169
Aschenbecher . . . . . 387
Ausstellungsgarten Breslau 1913 . 48—53
Ausstellungshalle . . . . . 155

Backsteinbauten . . . . . 337—352
Badeanstalt Eppendorf-Hamburg . . . 341
Batikarbeiten . . . . . 62. 63
Baukeramik . . 135. 337—341. 344—352
Becher . . . . . 71. 390
Beleuchtungskörper . . . 20. 23. 91. 130
Berg der deutschen Arbeit . . . . . 129
Beschläge . . . . . 173
Besteck . . . . . 199
Beutel . . . . . 204
Bibliothek . . . . . 372—375. 378
Blumen . . . . . 174. 175
Blumengefäße . . . . 136. 386. 389. 390
Bogenlampe . . . . . 149
Brautschleier . . . . . 394
Bronzearbeiten . . . . . 76. 112
Bronzefiguren . . . . . 232. 233
Broschen . . . . . 169. 202. 203
Brücke . . . . . 158
Brunnen 6. 8. 31. 53. 230. 231. 346. 368
Brüstung . . . . . 346
Bucheinbände . . . . . 64. 65
Buchhändlerladen . . . . . 140. 141
Büfett siehe unter „Anrichte“.
Bühnenbilder . . . . . 254. 255
Bürohaus . . . . . 152—157. 342
Büsten . . . . . 166

Dachaufsatz . . . . . 346
Decken 205. 206. 208. 357. 393. 395—397
Dekorationsmalerei . . . . . 60. 61
Dielen 16. 17. 32. 33. 77—80. 187. 316
319. 322. 324
Dosen . . . . . 70. 299. 300. 387. 400

Ehrenfriedhof . . . . . 143
Ehrenhain . . . . . 142

# SACHREGISTER — NAMEN-VERZEICHNIS


Seite

Ehrenhalle . . . . . 144
Eisenarbeiten . . . . . 159–173
Elfenbeinschnitzereien . . . . . 399
Erholungsheim Schloß Elmau . 209–211
Erker . . . . . 121. 339
Exlibris . . . . . 265–272

Fabrikgebäude . . . . . 145–147
Fayencen . . . . . 136. 137
Festsaal . . . . . 229
Flur . . . . . 46
Friedhöfe . . . . . 143. 141
Fruchtschale . . . . . 387
Füllungen . . . . . 82. 83

Garderoben . . . . . 36. 37
Gärten 8. 48–53. 217. 219–221. 273–286. 364
Gartenhallen . . . . . 12. 27. 29. 312
Gartenhäuser . . . . . 50. 280. 365
Gartenzimmer . . . . . 45
Gewehrschäfte . . . . . 57
Giebel . . . . . 343
Gipsmodelle . . . . . 134. 135
Gitter . . . . . 40. 160
Gläser . . . . . 69. 70. 386–392
Grabkreuze . . . . . 161–163
Grabstein . . . . . 326
Griffplatte . . . . . 160
Groteske „Tänzerin“ . . . . . 126
Groteske „Tänzer“ . . . . . 127
Grundrisse . . . . 14. 42. 113. 114. 307

Hallen siehe unter „Dielen“.
Halsketten . . . . . 168. 171. 200. 201
Hapag-Dampfer „Burckhard“ . 241–250
Haus Credé in Kassel . . . . . 305–315
Haus Fichtel in Schweinfurt . . 222. 223
Haus Hainerberg im Taunus . . . 1–40
Haus Heineken in Bremen . . . 73–112
Haus in Jägerndorf . . . . . 182–198
Haus v. Karg-Bebenburg in München 224. 225
Haus Loeb in München . . . . 218–221
Haus Loeb in Murnau . . . . . 212–217
Haus Schmitthenner in Carlowitz 41–47
Haus Wegmann in Rhede . . . 113–118
Hauszeichen . . . . . 340
Heizverkleidungen . . . 84. 141. 236. 358
Hof . . . . . 43
Holzplastik . . . . . 177–181. 332

Intarsien . . . . . 92. 93

Kaminbock . . . . . 112
Kamine . . . . 16. 18. 32. 87. 101. 319
Kämme . . . . . 168. 173
Kannen . . . . . 68
Keramik . . . . . 68. 131. 228. 360–363
Kinderkleider . . . . . 204. 258
Kirchen . . . . . 289–298
Kissen . . . . . 63. 205. 207
Kleider . . . . . 356. 357. 359
Klinkerkeramik . . . . . 344. 346–352
Klinkerplastik . . . . . 337–340. 352
Kommoden . . . . 86. 92. 111. 128. 336
Korbmöbel . . . . . 353. 357
Kragen . . . . . 395
Krippe . . . . . 177–179
Kronleuchter . . . . . 20
Küche . . . . . 198
Kunstgewerbeschule Hamburg . 344–347

Lagepläne . . . 2. 42. 48. 114. 275. 306
Lampen, elektrische . . . . . 85. 91. 149
Lampenarm . . . . . 149
Landhäuser und Villen 1–40. 41–47. 113–118. 182–198. 212–217. 365
Laubengang . . . . . 51
Leuchter . . . . . 98. 99
Lichthof . . . . . 155
Likörglas . . . . . 390
Loggia . . . . . 27. 29

Majolika-Figuren . . . . . 133. 138
Majolika-Reliefs . . . . . 132
Manometerständer . . . . . 149
Mappen . . . . . 64
Marionetten . . . . . 254–256
Maschinenhalle . . . . . 148
Medaillen . . . . . 167
Modebilder . . . . . 257–264
Modische Neuheiten . . . . 356. 357. 359
Mützchen . . . . . 204

Nadelmalereien . . . . . 237–240

Seite

Nelkenvase . . . . . 386
Nischenrelief . . . . . 134

Ofen . . . . . 123. 323
Ofenplatten . . . . . 164. 165
Ohrringe . . . . . 169

Pergola . . . . . 312. 366. 367
Pistolengewehr . . . . . 56
Plakate . . . . . 66. 67. 383–385
Pokal . . . . . 71
Polizeiwache Hammerdeich-Hamburg 338. 339
Polizeiwache Spielbudenplatz-Hamburg 348. 349. 351
Porzellan-Arbeiten . . . 299–303. 400

Reliefs . . . . . 76. 132. 134. 172
Revolver . . . . . 56
Rosengarten . . . . . 8. 51

Salon . . . . . 18. 19
Sarkophag . . . . . 143
Schachspiel . . . . . 54
Schal . . . . . 62
Schalen . . . . . 59. 386. 387. 389. 392
Schiffsräume . . . . . 241–250
Schmiede- und Gußeisenarbeiten 159–173
Schmuck . . 58. 168–171. 173. 200–203
Schneeschuh-Wanderpreis . . . . . 58
Schnellbahnwagen . . . . . 150. 151
Schnitzereien 57. 82. 93. 103. 108. 109. 177–181. 227. 234. 235. 333–336
Schränke, Bücher- . . 108. 109. 111. 375
„ Hochzeits- . . . . . 335
„ Wand- . . . . . 103. 322
„ Zier- . . . . . 90. 97
Schwäbisch Hall . . . . . 72
Sessel und Stühle 16. 19. 85. 88. 95. 106. 122. 151. 189. 243. 246. 319. 323. 353. 373. 378. 380. 381
Silberarbeiten . . . . 58. 59. 71. 98. 99
Sitzungssaal . . . . . 157
Sofa . . . . . 91. 121. 250
Sparbuch . . . . . 65
Spiegel . . . . . 104. 111
Spiegelrahmen . . . . . 55
Spitzen . . . . . 393–398
Städtische Wohnhäuser 113–118. 218–225. 305. 325
Steinplastik . . . . . 53. 119
Steinzeug . . . . . 68
Stickereien 63. 204–208. 237–240. 252. 393–398
Stoffe . . . . . 304. 328–331
Stühle siehe unter „Sessel“
Stuckarbeiten . . . . . 83. 93. 96
Stuhllehnen . . . . . 336

Tapeten . . . . . 61
Taschentuch . . . . . 398
Tasse . . . . . 400
Tempera-Gemälde . . . . . 72. 125. 129
Tennishaus . . . . . 12
Teppiche . . . . . 81
Terrassen . . . . . 9–11. 222. 313. 367
Terrassenfriedhof . . . . . 144
Tierfiguren . . . . . 299. 303
Tische . . . . . 22. 85. 110
Toilettetische . . . . . 105. 195. 318
Treppen . . . . . 17. 46. 187. 222. 316
Treppenhäuser . . . . . 15. 154. 228
Trinkgarnituren . . . . . 388. 391
Truhe . . . . . 333
Türen und Tore 21. 40. 153. 193. 228. 231. 314. 315. 338. 344. 350

Uhren . . . . . 89. 199. 351
Unterfahrt . . . . . 5

Vasen 68. 69. 136. 137. 229. 360–363. 386. 389. 390. 392. 400
Veranden siehe unter „Gartenhallen“.
Verkaufsraum . . . . . 140. 141
Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhrenwerke in Düsseldorf . 152–157
Verwaltungsgebäude am Dammtorwall-Hamburg . . . . . 342
Verwaltungsgebäude der Irrenanstalt Friedrichsburg-Hamburg . . . . . 350
Villen siehe unter „Landhäuser“.
Volksschule Rübenkamp-Hamburg . 352
Volksschule Tieloh-Hamburg 337. 351. 352
Vorhang . . . . . 398
Vorräume 15. 186. 230. 251. 317. 370. 371
Vortragskanzel . . . . . 234

Seite

Wanddekoration . . . . . 60. 61
Wandbrunnen . . . . . 31. 346
Wandelgang . . . . . 24. 25
Wandleuchter . . . . . 23. 95. 112
Wandtischchen . . . . . 22. 90. 95
Wasserbecken . . . . . 368
Weingläser . . . . . 388. 391
Wintergarten . . . . . 26. 39
Wirtschaftsgebäude . . . . . 39
Wirtschaftshöfe . . . . . 38

Zifferblatt . . . . . 351
Zimmer, Ankleide- 104. 105. 325. 355. 381
„ Damen- 119–130. 194. 196. 243–245
„ Direktor- . . . . . 156
„ Empfangs- . . . 18. 19. 86. 92. 188–189. 322. 323. 369. 377. 379
„ Garten- . . . . . 45
„ Herren- . . 106. 109–111. 190. 372–375
„ Kinder- . . . . . 35
„ Musik- . . . . . 369. 377. 379
„ Rauch- . . . . . 28
„ Schlaf- 100–102. 119–130. 195. 196. 318. 354. 355. 380
„ Speise- 20. 23. 34. 92–97. 191. 192. 320. 321. 323. 376
„ Wohn- 47. 81. 107. 108. 111. 246–249. 358
Zuckerdose . . . . . 71
Zuckerzange . . . . . 71
Zunftzeichen . . . . . 159. 160
Zuschauerraum . . . . . 253
Zwischengericht-Platte . . . . . 387


## Namen-Verzeichnis


Anner, Emil . . . . . 272

Barwig, Franz . . . . . 177
Behrens, Peter . . . . . 145
Brann, Paul . . . . . 252
Broel, Georg . . . . . 271
Bruck, Franziska . . . . . 174

Caasmann, A. . . . . 300
Cissarz, J. V. . . . . 58. 62
Coßmann, Alfred . . . . . 272

Dessoir, Max . . . . . 23. 28
Diez, Julius . . . . . 268
Diller, F. . . . . 300
Ditz, Walter . . . . . 383

Eberhardt, Laura . . . . . 60. 61
Eiff, Wilhelm von . . . . . 70

Fortwängler, Josef . . . . . 334

Geiger, Willi . . . . . 270
Gruber, Lois . . . . . 383
Gulbransson, Olaf . . . . . 254
Guldbrandsen, Jul. V. . . . . 300

Haas, Hermann . . . . . 142
Habich, Ludwig . . . . . 58
Hagel, Alfred . . . . . 74
Haiger, Ernst . . . . . 369
Haustein, Paul . . . . . 58. 65
Heider, Hans von . . . . . 58. 65
Heine, Th. Th. . . . . 370
Himmelstoß, K. . . . . 302
Hösel, F. J. . . . . 238

Jacobsen, J. P. . . . . 177
Johnova, Helene . . . . . 138

Klein, Richard . . . . . 383
Kleinhempel, Erich . . . . . 329
Klinger, Max . . . . . 266
Kolb, Hans von . . . . . 54
Kranz, Josef . . . . . 119
Krüger, F. A. O. . . . . 55

Lang-Kurz, Paul . . . . . 58. 61
Liebermann, Ferd. . . . . 300
Lipps, Theodor . . . . . 32. 36
Lossow & Kühne . . . . . 291

Migge, Leberecht . . . . . 273

Seite

Niemeyer, Adelbert . . . . . 246

Obsieger, Robert . . . . . 138
Oppel, A. . . . . 300
Orlik, Emil . . . . . 267

Pankok, Bernhard . . . . . 55. 65. 252
Paul, Bruno . . . . . 1
Peill & Sohn . . . . . 392
Powolny, Michael . . . . . 135
Prutscher, Otto . . . . . 186

Reifferscheid, Heinrich . . . . . 272
Riemerschmid, Richard . . . . . 250
Rochga, Rudolf . . . . . 58. 61
Rosenthal, Ph. & Co. . . . . 299
Ruskin, John . . . . . 159

Sattler, Josef . . . . . 268
Sattler, Karl . . . . . 212
Schiestl, Rudolf . . . . . 268
Schinkel, K. F. . . . . 139
Schmitthenner, Paul . . . . . 41
Schumacher, Fritz . . . . . 340
Seeck, Franz . . . . . 305
Siebrecht, Carl . . . . . 230
Sitte, Olga und Julia . . . . . 138
Soder, Alfred . . . . . 270
Stella, Guido . . . . . 272

Teschner, Richard . . . . . 120
Thoma, Hans . . . . . 266
Troost, P. L. . . . . 73

Ubbelohde, Otto . . . . . 272

Vierthaler, Ludwig . . . . . 230
Vogeler, Heinrich . . . . . 267
Volkhardt, M. . . . . 3 0

Wagner, Wolfgang . . . . . 383
Walser, Karl . . . . . 16
Wilm, Hubert . . . . . 270
Winkler, Hermine . . . . . 60. 61

Zügel, W. . . . . 300


## Orts-Register


Seite

Berlin. Ausstellung „200 Jahre Kleiderkunst“ . . . . . 257—264
— Berliner Eisenguß . . . 168—171. 173
— Fabrikgebäude der A. E. G. . 145—148
— Marionetten-Theater Münchner Künstler . . . . . 251—256
Bremen. Haus Heineken . . . 73—112
Breslau. Ausstellungs-Garten 1913 48—53

Carlowitz b. Breslau. Haus Schmitthenner . . . . . 41—47
Cassel. Das Haus Credé . . . . 305—325

Düsseldorf. Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhrenwerke . . . 152—157

Elmau. Erholungsheim Schloß Elmau 209—211
Görlitz. Vom alten Friedhof . . . . . 325

Hamburg. Badeanstalt Eppendorf . . 341
— Kunstgewerbeschule . . . . . 344 347
— Polizeiwache Hammerdeich . . 338 339
— Polizeiwache Spielbudenplatz 340. 348 349. 351
— Verwaltungsgebäude am Dammtorwall 342
— Verwaltungsgebäude der Irrenanstalt Friedrichsburg . . . . . 350
— Volksschule Tieloh . . . 337. 351. 352
Hannover. Erweiterungsbau Günther Wagner . . . . . 227—236

Jägerndorf. Villa . . . . . 182—198

Kipsdorf i. Erzgeb. Kirche . . 294—297
Königstein i. Taunus. Haus Hainerberg . . . . . 1—40

München. Ausstellung „Alte Schmiede- und Gußeisenarbeiten“ . . . . 159—173
— Buchhändlerladen Buchholz . 140. 141
— Haus Fr. von Karg-Bebenburg 224. 225
— Haus J. Loeb . . . . . 218—221
Murnau. Landhaus J. Loeb . . 212—217

Seite

Oberbärenburg. Kapelle . 288. 290. 298

Rhede (Bez. Münster). Haus Wegmann . . . . . 113—118

Schweinfurt. Haus Fichtel . . 222. 223
Stuttgart. Schülerarbeiten der Kgl. Kunstgewerbeschule . . . . . 54—72

Tulln. Krippe für die Pfarrkirche 177—179

Wien. Schülerarbeiten der K. K. Kunstgewerbeschule . . . . . 136—138

Zinnwald i. Erzgeb. Kirche 289. 291—293


## Bücherbesprechungen


Bruck, Franziska. Blumen und Ranken 174

Kriegergräber im Felde und daheim 326

Muthesius, Hermann. Landhäuser . . 113
— Wie baue ich mein Haus? . . . . . 282

Popp, Josef. Bruno Paul . . . . . 1


## Gedanken über Kunst


Goethe, J. W. . . . . 239

Kant, I. . . . . 256

Nietzsche, F. . . . . 190

Obrist, Hermann . . . . . 181

Streiter, R. . . . . 302

Wölfflin, H. . . . . 303

HAUS HAINERBERG

FENSTERNISCHE DER HALLE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS HAINERBERG: BLICK VON DER LANDSTRASZE AUS

# BRUNO PAULS HAUS HAINERBERG IM TAUNUS

Haus, nicht Schloß Hainerberg, nennt sich dieser imponierende Bau. Obwohl die weithin beherrschende Lage, die bedeutenden Verhältnisse im Grund- und Aufriß, die umfangreichen Garten-, Obst- und Waldbestände alle jene Elemente aufweisen, die andere Besitzer und Architekten zum Schloß gedrängt hätten, bleibt das Ganze in den Grenzen eines Landhauses großen Stils.

Der Name des Hauses stammt von einem langgestreckten Hügelkamm, den der Taunus gegen die Mainebene vorschiebt. In der Talniederung liegt das Städtchen Königstein. Nach Westen und Nordwesten erstrecken sich in langen, feingeschwungenen Wellen die Höhen des Taunus, mit dichten Laubwäldern bedeckt. Südlich und östlich erschließt sich das Main- und Rheinland. Gegen Norden erhebt sich der Rücken des Hainerberges und tritt mit alten Eichen unmittelbar an den Baugrund heran.

Es sollte unter voller Ausnützung der landschaftlichen Schönheit ein bequemer herrschaftlicher Landsitz geschaffen werden, der von einer großen Familie und ihren zahlreichen Gästen im Sommer und Winter bewohnbar ist. Der größere Teil des Baues sollte den Eltern vorbehalten, der kleinere für eine Tochter und deren Familie als eigenes Heim eingerichtet werden und beide Trakte getrennt benutzbar sein. Infolgedessen erhielt jeder seine eigene Heizung, Küchenanlage und die entsprechenden Nebenräume. Die Verbindung und der Verkehr der zwei Gruppen mußte derart ineinandergreifen, daß im Inneren von dieser Trennung nichts fühlbar wird.

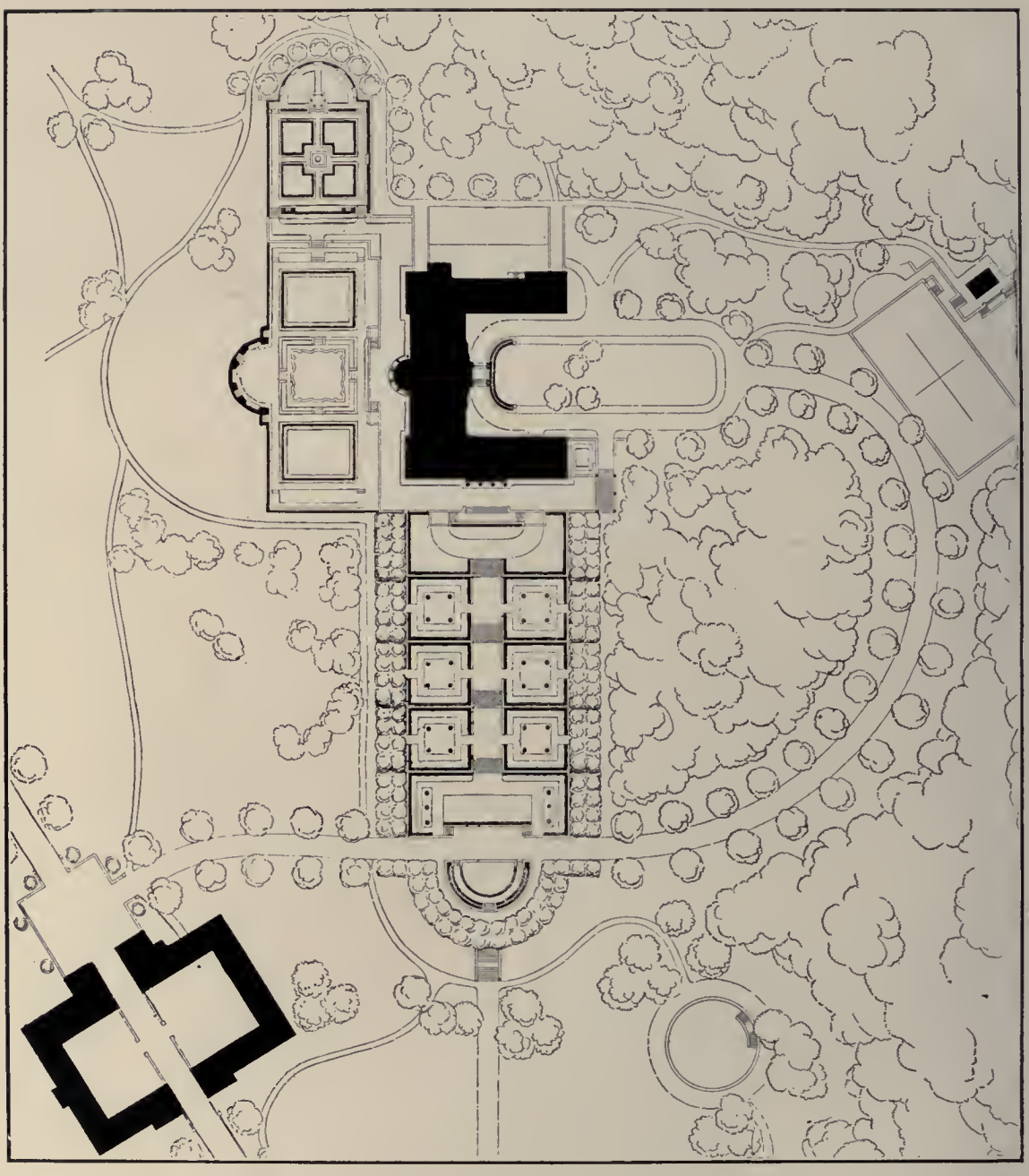
Das völlig unbebaute, stark kupierte Gelände ist nach der Höhe teilweise bewaldet, nach der Tiefe mit großen Obstplantagen bepflanzt, sonst durchaus Freiland. Daher konnte die Gesamtanlage so entwickelt werden, daß das Haus den Berg beherrscht und störende Bauten, die den Ausblick beeinträchtigen, ausgeschlossen sind. Als günstigste Stelle empfahl sich der Platz vor der bewaldeten Berglehne.

Auf diesem Plateau wurde das Herrenhaus als Flügelbau so angelegt, daß der Mitteltrakt nach Nordwesten geht. Damit war für die elterliche Wohnung die schönste Aussicht gewonnen und allen Hausgenossen die Teilnahme an der kühleren Himmelsrichtung ermöglicht, da die Südabhänge des Taunus im Sommer sehr unter der Hitze leiden. Der Südflügel wurde für die Tochter und ihre Familie gleichsam als eigenes Landhaus eingerichtet. Der nördliche Flügel enthält die Küche und Wirtschaftsgelasse, Dienerschaftsräume, einige Fremdenzimmer und ein Atelier. Dieser Trakt schließt sich bequem an die Speise- und Gesellschaftsräume an. Anderseits liegt er doch so vollständig von ihnen abgewendet, daß lästige Geräusche und Gerüche ferngehalten sind. Durch Ausschachtung des anstoßenden Hügels wurde ein großer Wirtschaftshof gewonnen, der in sich vollständig abgeschlossen ist. Seine seitlichen Mauern wurden mit Brücken versehen, auf denen man vom ersten Stock unmittelbar in den Wald gelangt.

Den Garten entwickelte Paul ganz aus dem

---

Wir veröffentlichen mit diesem Aufsatz in gekürzter Form ein Kapitel aus dem soeben im Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, erschienenen, sehr reich ausgestatteten Werke: Dr. J. Popp, Bruno Paul (Preis gebd. M 30.—).



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: LAGEPLAN

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: AUFFAHRT-SEITE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: AUFFAHRT

Charakter des Geländes unter vollständiger Anpassung an den Bau und seinen besonderen Zweck. Im Nordwesten ergaben sich aus dem plateauartigen Charakter Parterres; dem östlich gelegenen Wald schließt sich ein junger Park an. Den Auffahrtshof belebt eine langgestreckte Rasenfläche; die abfallende Südseite wurde in Terrassen aufgeteilt. — Die klare und kraftvolle Struktur folgt den Achsen und Hauptgliederungen des Hauses, selbst bis in die Apsiden. Um gegen die Weite des Baublocks und des Terrains den Eindruck des Bemeisterten zu gewinnen und die Verbindung mit der Architektur zu erreichen, war eine energische Rahmung notwendig. Das besorgen in wohlbedachtem Wechsel die Unterbauten, Treppen, Terrassensäume, Podeste, Rampen und Balustraden. Im Nordwesten gibt die straffe Umhegung gegen das abfallende Gelände Schutz und Grenze. Diese Lösung ist hier auch als architektonischer Ausklang des Baus notwendig. Im Süden verlangt der nahe Baumbestand einen anderen Uebergang und eine natürliche Umfassung der Terrassen. Diese wird durch die doppelt gereihten Bäume aufs beste erreicht.

Kurz nach dem Eintritt in den Garten erschließt sich uns die Südseite des Hauses (Abb. S. 11). Die vier mächtigen Säulen reißen den Blick an sich und geben dem Bau in der weiten Landschaft eine beherrschende Haltung. Wie in leichten Kaskaden gleiten die hellen Podeste und Treppen hernieder, von Balustraden gegen die Auffahrtsallee eingesäumt. Links und rechts schieben sich steinerne Terrassenstreifen als weiße Bänder zwischen das Grün. Noch eindrucksvoller wird das Bild von der Landstraße aus (Abb. S. 1). Hier kommt die imponierende Lage und Geschlossenheit des Hauses gegen die nahen und fernen Höhenzüge zu überwältigender Wirkung. Der Weg führt unter Bäumen durch einen Park

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: UNTERFAHRT

bergan und bereitet uns auf die stillere Auffahrt vor (Abb. S. 4). Nach der fast unendlichen Weite, die sich uns noch kurz vorher erschlossen hatte und der einladenden Festlichkeit der Südfront scheint diese in sich gekehrte Partie beinahe streng und kühl.

Hier liegen mit Ausnahme eines Speisezimmers und Wintergartens, der aber ganz nach dem Innern zielt, zumeist Korridore und Garderoben. Deswegen empfahl sich eine schlichte, möglichst gleichmäßige Durchbildung der ganzen Anlage. Bei näherer Betrachtung finden wir aber innerhalb des Bildes einen mannigfachen Wechsel, der die strenge Symmetrie der Grundanlage reizvoll durchbricht. Diese bis in die kleinsten Details wohlerwogene Gliederung ist aber kein rein ästhetisches Spiel, sondern in der baulichen Struktur begründet (vergl. Grundriß Abb. S. 14).

Eine interessante Lösung ergab die Verbindung der südlichen Hofpartie mit der Hauptseite. An ihrem Treffpunkt fällt das Gelände zu einer tiefen Mulde ab; in engem Bogen drängen die bewaldeten Hügel von Norden über Osten an die südliche Front heran und erforderten hier eine hohe Futtermauer. Der Zugang von der Auffahrtsseite war also nur durch einen Steg möglich. Paul führte statt dessen die Mauer im rechten Winkel gegen Osten weiter und gewann auf ihrem Scheitel einen ebenen Weg von der Südterrasse nach dem Innenhof. Ein schönes Steingeländer betont den Brückencharakter. Die ganze Anlage wurde einer alten, schönen Eiche zuliebe geschaffen, die in unmittelbarer Nähe des Hauses in der Tiefe steht. Der umliegende Platz wurde zu einem Küchenhof für den Fremdentrakt erweitert und durch einen Torbogen zugänglich gemacht. Auf der südöstlichen Ecke wurde eine Veranda errichtet (Abb. S. 12). Sie bietet einen lauschigen Platz, von dem aus der Blick nach dem Walde wie nach der Terrasse schweift.

Die Südseite des Hauses gewinnt ihre eigenartige Komposition aus der erhöhten Lage und den vorgeschobenen Terrassen (Abb. S. 11). Diese verlangen, ohne die Breiten-Entwicklung

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: WESTSEITE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: NORDWEST-TERRASSE

des Flügels zu unterdrücken, eine Vertikale, worin die aufsteigende Bewegung ausklingt und sich befestigt. Da die Achse der Terrassen mit der der Mittelachse des Traktes und einer in ihr liegenden Halle zusammentrifft, war die Betonung der Mitte von selbst gegeben. Ihre Ausbildung durfte aber nur von mäßigem Relief sein, weil unser Blick infolge der starken Breiten-Entfaltung des Baues mehr auf eine konkave als konvexe Wirkung eingestellt ist. Die nach jeder Hinsicht einfachste und wirksamste Lösung war eine durch beide Stockwerke gehende Säulenstellung, die nun auch in massigeren Verhältnissen gehalten werden konnte. Damit ergab sich auch eine stattliche Fernwirkung, die als Repräsentation eines großen Besitzes wie als Schaustück nach einer belebten Touristen- und Fahrstraße durchaus berechtigt erscheint. Leider mußte die Attika, aus Rücksicht auf eine Liegehalle, zur Veranda ausgebildet werden, wodurch der Anschluß an das Hauptdach etwas gelitten hat. Unter der monarchischen Kraft des Mittelstückes entfalten sich die Seiten symmetrisch und lassen nun die Breiten-Entwicklung noch mehr spüren. Die Balkone über den Türen der Halle betonen deren Bedeutung gegenüber den kleineren Gesellschafts- und Wohnräumen zur Rechten und Linken; auch lassen sie uns die Bewegung der Blendbogen über den anderen Eingängen lebhafter zum Bewußtsein kommen. Die Eckpfeiler bringen sie zur Ruhe und schaffen mit den breiten Gesimsbändern einen energischen Rahmen, über dem sich das Dach behäbig ausbreitet.

Die Fassadenbildung der Nordwestseite trägt dem Hochplateau Rechnung. Aus der Breiten-Entfaltung des Geländes ergab sich eine wohlige Rhythmik, die in der südlichen und nördlichen Loggia, wie im Rondell mit seinem leichten Geländerkranz zu festlichfrohem Ausdruck kommt (Abb. S. 6 u. 7). Sehr geschickt ist die Anlage der Wandelhalle. Sie ergibt sich aus der westlichen Rückwand des Küchenhofs und schließt sich mit der Futtermauer zu einem boskettartigen Raum zusammen. Es hält die rauhen Nord- und Westwinde ab und ermöglicht dadurch einen köstlichen Rosengarten (Abb. S. 8).

Die weiten Rasenparterres wirken außerordentlich wohltuend. Das maßvolle Relief, in dem die Flächen durchgeformt sind, entspricht dem Charakter des Terrains und paßt vorzüglich zur Architektur, der es sich auch in seiner Entwicklung anschließt (vergl. Grundriß Abb. S. 2).

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: ROSENGARTEN

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: NORDWEST-TERRASSE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

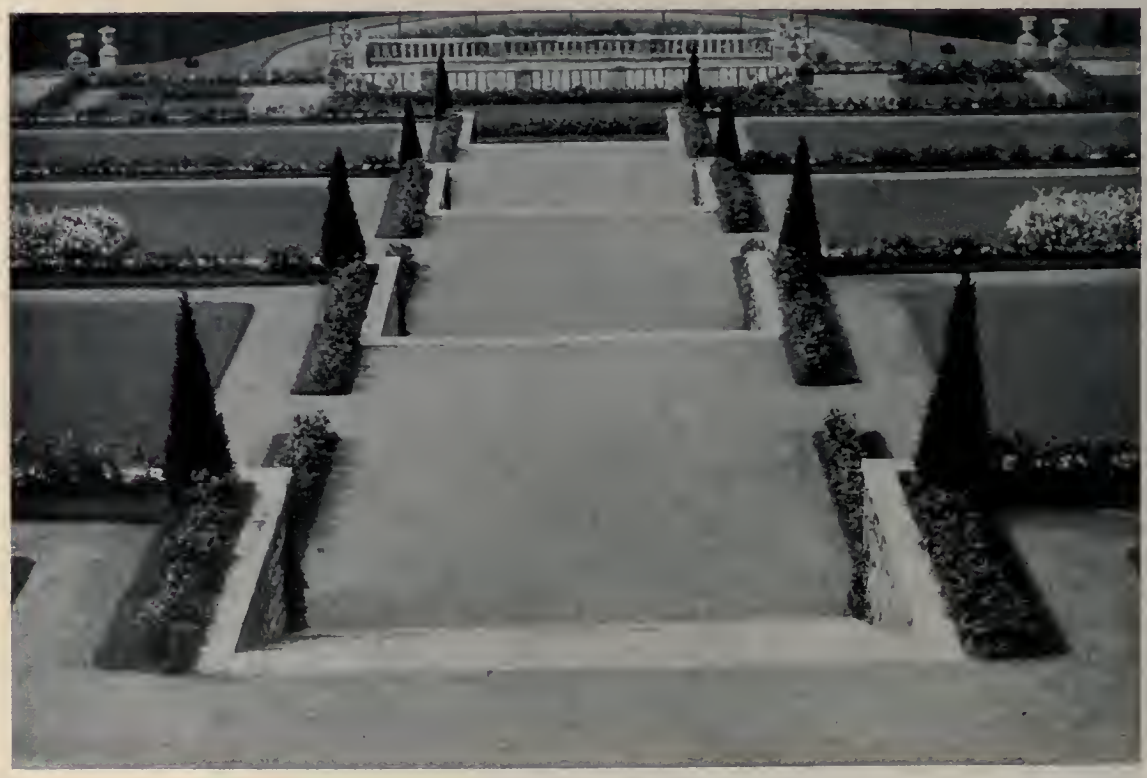
HAUS HAINERBERG: NORDWEST-TERRASSE

Der nördliche Küchentrakt ist so gegen den anstoßenden Berg- und Waldhügel gelehnt, daß ein Hof entstand, welcher vollkommen in sich abgeschlossen ist. Die westlichen und östlichen Abschlußwände wurden in ihrer Bekrönung zu Brücken ausgebildet, die vom Obergeschoß einen unmittelbaren Zugang zum Wald und den Spielplätzen ermöglichen. Nach diesem Hof öffnen sich alle Räume, die Wirtschafiszwecken dienen.

Der Grundriß (Abb. S. 14) gibt allen wichtigeren Räumen die bestmögliche Lage und Beleuchtung. Sie sind zu übersichtlichen, praktischen Gruppen zusammengefaßt und halten sich im Geiste des Haupttraktes oder Geschosses, dem sie angehören. In besonderem Grad gilt dies von den Zimmern des Erdgeschosses, das abwechslungsreich durchgebildet ist. Im Küchentrakt herrscht überall eine sachlich knappe Raumgestaltung und Inneneinrichtung. Der Nordwestflügel steht ganz unter dem Eindruck einer großzügigen Wohnlichkeit und Gastfreundschaft. Der Südteil dient der gleichen Aufgabe in mehr familiären Verhältnissen. Die östliche Auffahrtsseite ist mit geräumigen Garderoben bedacht.

Die Halle ist trotz ihrer lebhaften Gliederung übersichtlich und von geschlossener Wirkung; das tiefe Braun der italienischen Nußbaumtäfelung, zu dem ein mattes Blau im Fries, den Vorhängen, Lampenschirmen und einzelnen Möbeln apart gestimmt ist, erhöht den Eindruck der Wohnlichkeit.

Das Speisezimmer (Abb. geg. S. 20) ist hell, luftig, freundlich, festlich. Durch die abgeschrägten Ecken wird der langgestreckte Raum auf eine wohlige Form gebracht, der das Oval des Tisches folgt. Die Wände wurden architektonisch so aufgeteilt, daß keinerlei Bedürfnis nach Bildern entsteht; auch das Vorhandene wäre entbehrlich. Die nördliche Doppeltüre bietet eine praktisch und ästhetisch gleich geschickte Lösung: die eine geht nach den Wirtschafisräumen, die andere nach der Loggia. Um diese dem Blick zu erschließen, wurde eine Glasfüllung gewählt, deren ornamentale Aufteilung das Zerreißen der Wände verhindert. Sie zieht über die spiegelige Fläche ein bindendes Netz, das die Schmalseite breit durchsetzt. Die Nischenbildung ergibt sich aus der Wandteilung und klingt mit der gegenüberliegenden Türe zusammen. Zur geradlinigen Struktur des lichten Raumes bilden die bewegten Formen der braunschwarzen Mahagonimöbel einen lebhaften Gegensatz, der im Helldunkel der Politur sich weicher wieder-



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS HAINERBERG: BLICK AUF DIE SÜDTERRASSE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: SÜDSEITE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

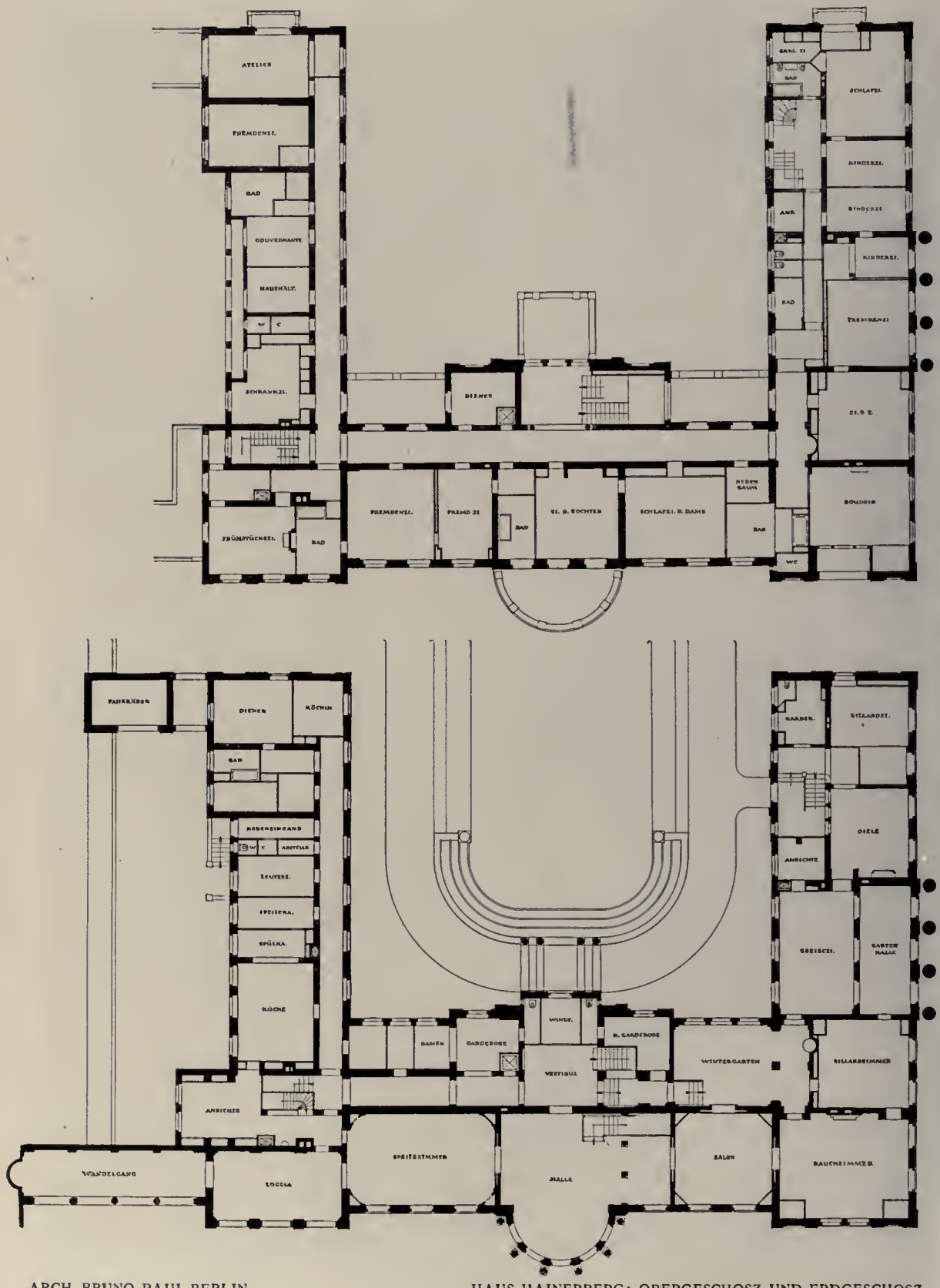
HAUS HAINERBERG: GEDECKTE VERANDA AN DER SÜDTERRASSE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: TENNISHAUS

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: SÜDSEITE




ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: OBERGESCHOSZ UND ERDGESCHOSZ

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: VORRAUM

holt und rhythmisch verklingt. Der Teppich hat goldgelben Fond mit schwarzen und grünen Mustern, die eine ruhige Gobelinwirkung ergeben. Die Möbelüberzüge und Vorhänge sind rotviolett. Um Wand und Raum die volle Wirkung zu lassen, wurde ein niederes Büfett gewählt, das mit den schmaleren Pfeilertischchen die Wandteilung betont (Abb. S. 22). Die schön geschwungene Lüsterkrone und vor allem der Anrichtetisch verdienen eine besondere Beachtung.

Die Loggia dient dem Frühstück und Nachmittagstee. Von dem gelbblauen Wandton setzt sich das tiefe Blau der Decke und des Frieses satt ab. Ueber die Gesimse hat Walser in kraftvoll breitem Zug Körbe mit Blumen, Früchten und Vögeln gemalt, deren buntes Bukett sich im grauen Marmor spiegelt. Die dunkelbraunen Korbmöbel vollenden mit dem weiß gedeckten Tisch das einladende Bild einer vornehmen Gartenhalle.

Sie setzt sich in einem Wandelgang fort (Abb. S. 24/25). Von dem Glanz des Marmors hebt sich der weiche, warme Ton der Muschelkalk-Pilaster, -Pfeiler, -Vasen und -Bänke wohltuend ab. Den Hauptschmuck bildet ein vierteiliges Fresko, das in einer Brunnennische und Türumrahmung ausklingt. Walser nimmt hier wiederum die Illusionsmalerei auf, die uns zuerst in den Villen der Renaissance, besonders geistreich in der Farnesina, begegnet. Aus der Freude am künstlerisch gestalteten Garten hatte man das Bedürfnis, die anschließende Halle zu einer Laube oder einem Boskett auszubilden, um die frohe Weite der Natur nach dem Innenraum zu übertragen und hier weiterklingen zu lassen. — Walser schuf die Wand zu einem Park um, worin sich eine vornehme Gesellschaft bei reichlichem Picknick unter Musik und Gesang dem Flirt ergibt.

Südlich schließt sich an die Diele der Salon (Abb. S. 18/19). Hier waren einige schwarze Birnbaummöbel mit Elfenbeineinlagen aus der Louis-Philippe-Zeit durch neue Stücke zu ergänzen und der entsprechende Raum zu schaffen. Durch die glückliche Grundriß-Entwicklung der Halle ergab sich hierfür ein Quadrat, das durch Abkantung der Ecken auf eine bewegtere Form gebracht wurde. Die Linienführung der Möbel gab das Motiv für die Tapeten und Vorhänge.

Es folgen nun die ernster gehaltenen Räume des Rauch- und Billardzimmers, von denen das erstere wegen seines angenehmen Akkordes

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS HAINERBERG: KAMINPLATZ IN DER HALLE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: HALLE MIT TREPPE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: KAMINPLATZ IM SALON

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: SALON

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: KRONLEUCHTER IM SPEISEZIMMER

aus Braun, Schwarz und Gold noch genannt werden soll (Abb. S. 28).

Der Wintergarten ist keine exotische Spielerei, sondern eine überaus praktische Anlage (Abb. S. 26, 30, 31). Bei der großen Hitze, die oft auf Hainerberg herrscht, spendet dieser kühle Raum erquickende Frische. Er gemahnt uns an einen feinen, spanischen Patio, der aus den gleichen Bedürfnissen entstanden ist. Er ist wie dieser so sehr ins Ganze einbezogen, daß er von möglichst vielen Seiten erreichbar wird. Daraus erklärt sich auch seine Zweiteilung: hier begegnen sich der südliche und westliche Trakt. Die kühle Wirkung des Wintergartens wurde praktisch und ästhetisch erreicht durch die Verwendung kühler Materialien und Farben: weißer Glättstuck an den Wänden, rötlichgrauer Marmor im Boden, türkisfarbene Fliesen und Majoliken in den Türrahmen und im Brunnen, glänzendes Weiß im Hauptraum, kühles Blaugrün in der Nische, kaltes Gelb in den Türfüllungen. Die alten Möbel zeigen auf derber, naturfarbener Leinwand ein buntes Streublümchenmuster, das für die lustige Bemalung der Türen vorbildlich wurde.

An den Wintergarten schließt sich das Speisezimmer der Familie S.; davor liegt die südliche Halle. Beide Räume sind entsprechend der äußeren Säulenordnung auf eine dreifache Achse eingestellt. Die Loggia (Abb. S. 27, 29) ist aus ihrer innigen Verbindung mit den Terrassen als köstliches Gartenzimmer originell bemalt.

Das Eßzimmer (Abb. S. 34) ist aus seiner doppelseitigen Beleuchtung mit hellem Grau bekleidet, zu dem die dunklen Möbel und der schwarze Teppich eine noble Note fügen. Das Hellgrau und Schwarz wiederholt sich in den Streumustern der roten Bezüge und Vorhänge.

Der Diele (Abb. S. 32, 33) gibt der Blick nach dem Treppenhaus mit seiner lustigen Tapete etwas Geborgenes, das durch die grünen Vorhänge und die gleichfarbigen Ledermöbel noch traulicher wird. Das Eichenholz der Wandverschalung und Möbel, der honigfarbene, grün gesäumte Teppich und der granitene, dunkelgraue Kamin, der in eine getäfelte Nische geschoben ist, machen diesen Raum vollends zur guten Stube im wohnlichen Sinn.

Das Kinderzimmer (Abb. S. 35) liegt im Obergeschoß. Die Größenverhältnisse sind den kindlichen Maßen angepaßt; das Material und die Farbe tragen dem jugendlichen Zerstörungstrieb Rechnung. Der Bodenbelag ist

HAUS HAINERBERG

SPEISEZIMMER

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: TOR IM SPEISEZIMMER

deshalb Linoleum, die massiven Eichenmöbel und Türen sind schwarz gebeizt, die Wände dunkelgrün gestrichen. Die bunten Kretonvorhänge und holländischen Kacheln des breiten Brunnens schaffen die heitere Stimmung. Besonders wohltuend berührt die gesunde Derbheit in der großen Spielecke; der eingebaute Schrank dient mit seinen vielen Fächern und Schubläden dem Unterbringen der mannigfachen Kinderherrlichkeiten.

Die Herrengarderobe (Abb. S. 36) ergab sich dadurch, daß der Raum unter dem Haupttreppenhaus ausgenützt und etwas tiefer gelegt wurde. Sie ist durchaus einfach gehalten, was sich schon in der Mattenbespannung und den bescheidenen Nußbaummöbeln bekundet.

Die Damengarderobe (Abb. S. 37) ist mit Rücksicht auf die anspruchsvollere Damenwelt mehrteilig und in ihrer Ausstattung dem Boudoir

ARCH. BRUNO PAUL HAUS HAINERBERG: WANDTISCHCHEN IM SPEISEZIMMER

angenähert. Sie enthält im vorderen Raum ein flaches, ovales Waschbecken, das graziös auf vernickelten Füßen ruht, in der Mitte einen Toilettentisch mit drehbarem, großem Spiegel, nach rückwärts einen kleinen Raum, der durch einen Vorhang verschließbar ist. Die graue Täfelung ist blau und schwarz abgesetzt; in demselben Ton schwingt ein lustiges Geranke auf weißem Grund. Die Vorhänge wiederholen den Akkord; feurig leuchtet die geflammte Birke der zierlichen Möbel hinein.

Die Wirtschaftsgebäude sind zu beiden Seiten der Landstraße breit gelagert und gruppieren sich in doppelter Hufeisenform, so daß geräumige Höfe entstehen: ein Autohof mit Umkehr und gedeckter Glashalle zum Reinigen der Wagen, ein gepflasterter Stallhof zum Anschirren der Pferde und Vorbereiten der Kutschen, ein Gärtnerhof, der mit einer schönen Linde geschmückt ist. Die Wirtschaftsgebäude haben nur ebenerdige Geschosse, in denen die Wohnräume der einzelnen Familien untergebracht sind. Darüber befindet sich ein einfaches, glattes Satteldach, in dem noch einzelne ausgebaute Kammern für Gärtner-, Kutscher- und Chauffeurburschen zur Verfügung stehen. Von dem grauen Putz heben sich die grünen Fensterläden und Dachrinnen, die weißgestrichenen Gesimse und Fensterrahmen freundlich ab. Alle Häuschen haben gleichen Grundriß, besitzen je eine Küche, Wohn- und Schlafzimmer, Kammer, Bad und Nebenräume. Die Haupträume wurden auf hellem Grund mit Blättern und Blüten schabloniert, deren Farbe jedesmal den Grundton der Türen und Fußböden bestimmte. Treppenhaus und Flure sind verschieden gehalten: das Chauffeurhaus hat ein warmes Postkutschengelb, das des Kutschers ein kräftiges Hellblau, das des Gärtners ein frisches Grün, stets mit Schwarz gefaßt. Eine gemütliche Dorfstimmung beherrscht die ganze Anlage. Sie ist in ihrer Art etwas ebenso bedächtig und liebevoll Durchgebildetes wie das Herrenhaus. Gibt sich dieses als vornehmen Landsitz großen Stils mit einer gewissen Zurückhaltung, so wird jenes aus seinen bescheidenen Verhältnissen und seiner sorglichen Geschlossenheit zum ländlichen Idyll.

DR. J. POPP

# DER WERT DER ÄSTHETISCHEN ANSCHAUUNG FÜR DIE ARCHITEKTUR

In der Reihe der Künste ist die Architektur diejenige Ausdrucksform, die am engsten mit den materiellen Dingen des Daseins verknüpft erscheint, denn als Vorbedingung ihrer Existenz benötigt sie den Bau als ein an seinen Zweck gebundenes sehr reales Objekt. Hieraus schließen zu wollen, daß die Architektur diejenige Kunstform sei, die, als am wenigsten vom realen Leben entfernt, ihr eigenstes Wesen am leichtesten dem Beschauer offenbare, wäre ein bedenklicher Irrtum. Denn in der Tat läßt sich nicht leugnen, daß trotz aller Bestrebungen, aller Arbeit, aller Zeitschriften und Ausstellungen, die das Publikum mit den Begriffen und dem Wollen der Architektur vertraut machen sollten, der Erfolg äußerst gering ist. Dieser tatsächlichen Fremdheit des Publikums den Schöpfungen moderner Baukunst gegenüber blind zu bleiben, könnte der Architektur verhängnisvoll werden, weil sie zu ihrer Existenz des Verständnisses, mehr noch, der freudigen Teilnahme eben dieses Publikums unbedingt bedarf. Jeder schaffende Architekt kennt diese Erscheinung, und ist naturgemäß sehr geneigt, sie durch einen Mangel an Empfindungs- und Einfühlungsfähigkeit von seiten des Publikums zu erklären. Hiermit ist aber die Frage keineswegs abgetan, zumal der Standpunkt der großen Mehrheit auch in der Wissenschaft Vertreter gefunden hat. Es seien hier zur Veranschaulichung einige Sätze aus Max Dessoirs Aesthetik eingefügt, die nicht nur diese Fremdheit bestätigen, sondern sogar versuchen, die Architektur ihrer Daseinsberechtigung als Kunstform gänzlich zu entkleiden.

„Die Baukunst enthält in ihren Hauptzügen keine Nachahmung natürlicher Bildungen.

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS HAINERBERG: BUFETT UND WANDLEUCHTER

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: WANDELGANG MIT FRESKOMALEREIEN VON KARL WALSER

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: WANDELGANG MIT FRESKOMALEREIEN VON KARL WALSER

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: WINTERGARTEN

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: LOGGIA

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS HAINERBERG: AUS DEM RAUCHZIMMER

— Schopenhauer findet ihren Sinn in der Veranschaulichung jener Ideen, welche die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sind, nämlich vor allem Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte.“ Und Dessoir fährt fort: „Diese Ideen aber haben kein Leben, das dem unseren ähnlich wäre, jeder Blick auf ein Gebäude überzeugt uns, daß die rücksichtslose stoffliche Härte dem Betrachter einen Widerstand entgegensetzt, den keine Einfühlung aufzulösen vermag.“ Und später „Sofern der erwähnte Kampf zwischen Druck und Gegendruck ohne Hilfe anderer Künste sich abspielt, verläuft er als ein starres Aneinanderprallen, oder besser gesagt, es bleibt alles auf demselben Fleck stehen als ein unausgleichbarer Gegensatz blinder Naturkräfte.“ Es ist selbstverständlich, daß jeder schaffende Architekt, der seinem Berufe nur mit etwas Innerlichkeit und Freude gegenübersteht, hiergegen lebhaft Protest erheben wird. Es ist aber ebenso offensichtlich, daß durch einen solchen Protest diese Fremdheit zwischen dem Publikum und der modernen architektonischen Ausdrucksform nicht behoben ist. Wir dürfen uns über diese Erscheinung nicht hinwegsetzen, wenn anders wir den starken Willen zur Neuschöpfung der Architektur und das leidenschaftliche Ringen um die Stilform unserer Zeit nicht negieren wollen. Denn alle Stilform resultiert niemals aus dem von der Allgemeinheit losgelösten Einzelwillen, sondern ist stets der Ausdruck des gesamten und konzentrierten Kulturbewußtseins einer Epoche, das Symbol ihres absoluten Wertes.

Alle Lustempfindung, alle Freude an den Erscheinungsformen der Kunst setzt die Einfühlungsmöglichkeit voraus, nämlich Formen einerseits, deren Schönheit und inneres Leben dem Einfühlungsdrang ein dankbar empfundenes Material bieten, Menschen andererseits, deren Empfindungsreichtum der Schönheit des Kunstwerkes entgegenzukommen vermag. Immer aber bleibt der Wert des Kunstwerkes die conditio sine qua non. Diese Feststellung ermöglicht, ein etwaiges Verschulden auf seiten des Publikums hier unberücksichtigt zu lassen.

Die Sätze Dessoirs enthalten den schon oft erhobenen Vorwurf, als könne die Architektur nichts anderes zum Ausdruck bringen,

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: LOGGIA (vgl. S. 27)

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: WINTERGARTEN

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: WAND-BRUNNEN IM WINTERGARTEN

als den Gegensatz zwischen Kraft und Last und als sei der Inhalt ihres Wesens hiermit erschöpft. Diese Anschauung behauptet sich hartnäckig, obwohl sie auch von wissenschaftlicher Seite des öfteren widerlegt ist. Heinrich Wölfflin hat diesem Begriff in seiner Dissertationsschrift: „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ den Gegensatz zwischen Stoff und Formkraft gegenübergestellt, nicht aus einem seelischen Schöpfungsakt hervorgegangen sind, darum bleiben sie auch wirkungslos auf das Publikum. Wo kein Ausdruck ist, kann auch kein Eindruck stattfinden, der Einfühlungsdrang des Beschauers bleibt unbefriedigt, das Werk sagt ihm nichts, es spricht nicht zu ihm, ist tot. Um aber aus einer Bauform ein Kunstwerk zu machen, dazu bedarf es der intensivsten Durchdringung mit

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS HAINERBERG: KAMIN DER DIELE (VGL. S. 33)

der die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit der Architektur ins Ungemessene erweitert. Tatsächlich kann die Baukunst, wie jede echte Kunst, alles ausdrücken, und sofern dieses zweifelhaft erscheint, liegt das Verschulden eben an ihrer Handhabung, d. h. beim Künstler.

In der Tat werden ja auch heute noch auf keinem Gebiete der Kunst überkommene und erprobte Formen so ohne Nachdenken und Nachempfinden, geschweige denn Neuschaffen übernommen, wie in der Architektur. Es erübrigt sich an dieser Stelle, dieser Erscheinung nachzugehen, das Faktum ist unzweifelhaft. Eben weil aber die architektonischen Formen nicht empfunden, nicht durchlebt, organischem Leben. „Das Wesen der einzelnen Künste ist zunächst dies, daß sie Künste sind. Und dies heißt, sie realisieren den allgemeinen Kunstzweck, Leben in ein sinnlich Gegebenes zu bannen, derart, daß wir es darin unmittelbar finden und fühlen, erleben und genießen können“ (Lipps Aesthetik II. Kap. 5). Es gilt also für den schaffenden Architekten in erster Linie, diesem Mangel an Lebendigkeit, an Ausdrucksreichtum und Ausdruckskraft dadurch entgegenzuwirken, daß er versucht, jede von ihm angewandte Form mit seinem Fühlen zu durchdringen, die Besonderheit ihrer psychischen Eigenart zu ergründen, ehe er sie anwendet. Dieses aber bedeutet

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS HAINERBERG: DIELE IM FREMDENFLÜGEL

nichts anderes, als daß er sich über die Gesetzmäßigkeit klar wird, welche der Umwandlung empfundenen Lebens in die sinnliche Erscheinungsform des Kunstwerkes zugrunde liegt. Und hiermit ist die Forderung einer ästhetischen Anschauung erhoben.

Wird diese Notwendigkeit einer praktischen Anwendung der Aesthetik einmal ausgesprochen, so wird sogleich lebhaft opponiert. Es sei des Künstlers unwürdig, anders als intuitiv zu schaffen, die überlegte Anwendung ästhetischer Erkenntnisse negiere den Begriff der Kunst. Hiergegen könnte man sagen, daß das Ergebnis des sogenannten rein intuitiven Schaffens im Verhältnis zur aufgewandten Mühe als minimal erscheinen muß. Und sodann wird ja durch die Anwendung der ästhetischen Erkenntnis das intuitive Schaffen keineswegs negiert. Es ist ein fundamentaler Irrtum, hervorgerufen durch das falsche Verstehen und

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: SPEISEZIMMER IM FREMDENFLÜGEL

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: KINDERZIMMER IM FREMDENFLÜGEL

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: KINDERZIMMER IM FREMDENFLÜGEL

den Mißkredit des Begriffes der Aesthetik, daß sich zwei Faktoren künstlerischen Schaffens gegenseitig ausschließen sollen, die sich in Wirklichkeit notwendigerweise stets ergänzen müssen. Es ist ein Erfahrungssatz, daß Erkenntniswerte, die unter dem Druck der Notwendigkeit durch einen intensiven Denkprozeß geschaffen wurden, so in den selbstverständlichen sicheren Besitz unseres Wesens übergehen, daß wir sie nicht mehr bewußt empfinden. Einmal gewonnen, geben sie in Zukunft eine erweiterte und reichere Basis des gefühlsmäßigen Schaffens ab, auf der nun Wertvolleres erstehen kann wie zuvor. Es sei hier ein Satz aus Lipps Aesthetik eingefügt: „Wo aber dem künstlerischen Tun die volle innere Notwendigkeit fehlt, wo also Irrtum möglich ist — und kein Künstler ist des Irrtums vollkommen unfähig, da kann Nachdenken über die Bedingungen der Kunst, mit andern Worten Aesthetik, nützlich sein und Umwege und Abwege vermeiden lehren. In der Tat gibt es keinen Künstler, der nicht über die Bedingungen seiner Kunst mit sich zu Rate ginge, das heißt alle Künstler, auch diejenigen, die die Aesthetik schmähen, treiben sie.“ Nicht anders aber kann der Wert der Architektur als Kunst stärker gehoben werden als dadurch, daß man ihre Ausdrucksfähigkeit nach Möglichkeit bereichert und belebt. Kenne ich aber die Bedingungen für die Erzeugung eines Schönheitsgefühls, so kann ich sie auch anwenden, das heißt jede ästhetische Einsicht enthält zugleich eine Vorschrift, ein Gesetz künstlerischen Schaffens. Niemand hat diese Tatsache stärker betont als Theodor Lipps, der in diesen Kriegsmonaten allzu früh verstarb. Und nicht nur diese Erkenntnis verdanken wir ihm, sondern er hat zugleich in der Untersuchung der seelischen Funktion der Einzelform eine Arbeit geleistet, deren unermeßlicher Wert für die zukünftige Entwicklung der modernen Baukunst nicht abzumessen ist. Es ist wohl die erste so umfassende und grundlegende Arbeit auf dem Gebiete der Raumästhetik, die bisher geleistet worden ist. Ihre

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS HAINERBERG: HERRENGARDEROBE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS HAINERBERG: DAMENGARDEROBE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN HAUS HAINERBERG: BLICK IN DIE WIRTSCHAFTSHÖFE

Existenz beweist ihre Notwendigkeit. Wer über der mechanischen Anwendung angelernter, altbewährter Formen nicht vergessen hat, daß die Ausdrucksformen der Architektur nicht nur da sein sollen, sondern auch etwas sagen sollen, leben sollen, daß sie nicht für das Auge geschaffen sind, sondern sich nur des Auges einerseits, der Ausdrucksform andererseits zur Uebermittlung eines seelischen Inhalts bedienen sollen, dem sei Lipps Aesthetik eindringlich anempfohlen. Denn „aller Genuß der Schönheit ist Eindruck der in einem Objekt liegenden Lebendigkeit und Lebensmöglichkeit". Man kann nicht deutlicher sagen, daß mit einer rhythmisch und harmonisch einwandfreien Bewältigung einer architektonischen Aufgabe das wenigste getan ist, sondern daß der Wert des Kunstwerkes abhängig ist von dem lebendigen Eindruck, den es zu vermitteln vermag. Das Kunstwerk soll ein lebendiger Organismus sein, das heißt es soll durch ein inneres seelisches Erleben hindurch geschaffen eine künstlerische Ausdrucksform erhalten, die diesem seelischen Erleben äquivalent ist. Hier werden an den Architekten nicht nur technische und ästhetische Anforderungen gestellt, sondern ihm in allererster Linie eine seelische Leistung zur Aufgabe gemacht. Diese seelische Leistung aber ist abhängig vom persönlichen Wert des Schöpfers, das heißt nur der kann als Architekt und Künstler Werte schaffen, dessen Wesen die Voraussetzungen enthält, die ihn zu einer großen und starken seelischen Leistung befähigen. „Architektur besteht nicht im Häuserbauen, sondern in der Gesinnung" (Goethe). Und lassen wir nun im Geiste die Bilder neuzeitlicher Monumentalbauten an uns vorübergleiten, denen wir eine größere Bedeutung zuzumessen pflegen, so müssen wir erkennen, daß selbst anerkannte Führer der architektonischen Bewegung hier fast ausnahmslos zur Anwendung historischer Formen greifen, weil sie aus sich selbst den Ansprüchen des Publikums nicht gerecht zu werden vermochten. Und prüfen wir, was übrig bleibt, unter jenem Gesichtspunkte, stellen wir die Frage, ist das ein lebendiger Organismus, ist hier Kraft, Leben und Schönheit zur Erzielung eines tiefen und nachhaltigen Eindruckes vereinigt, so verbleibt von diesen Bildern nur ein geringer Rest. Denn die meisten dieser Schöpfungen leben in Wahrheit nicht, sie sagen uns nichts, sie sprechen nicht unsere Sprache. Unsere Erwartungen sind anders als sie. Sie sind stumm, leer und enttäuschen. Der verhältnismäßig hohe künstlerische Wert zahlreicher Werke moderner Baukunst wird hierdurch nicht berührt, aber wir fühlen plötzlich, was ihnen fehlt. Es ist die Kraft, die sie lebendig macht.

Wir sehen jetzt das Ziel vor Augen, das es zu erreichen gilt. Es ist die Notwendigkeit eines starken, lebendigen Raumempfindens. Wir können die Ausdrucksfähigkeit der architektonischen Form nicht stärker bereichern, als dadurch, daß wir lernen, als Masse, als etwas Dreidimensionales, körperlich Greifbares zu empfinden, was sich doch in Wahrheit als solches darstellt. Ziehen wir, von der Baumasse angefangen bis zum letzten Detail, die Tiefenwirkung in den Bereich harmonischer

rhythmischer Durchbildung. Machen wir die Architektur als Kunstform lebendig, indem wir ihr eine Tiefe geben zu ihrer Oberfläche. Wir haben gelernt, Breiten und Höhen jedes Baugliedes in ein harmonisches, gut proportioniertes Verhältnis zu bringen. Doch fast immer geschah die Bildung des Profils nicht in gleicher Weise, sondern aus Erwägungen des Baustoffes und unter Berücksichtigung rein technischer Gründe. Das Technische, so notwendig sein Bestehen ist, soll und muß gegenüber der Kunstform in den Hintergrund treten, sofern nicht die Berücksichtigung beider Faktoren zu gleichen Resultaten führt. „Idealisierung des Materials" nennt es Lipps. Unsere Bauten sind zu sehr nur auf das optische Sehen selbst gebaut, nicht auf die tieferen Eindrücke, die das Sehen nur vermitteln kann. Aber indem wir jedem Baugliede die organische Kraft geben, deren es zu seiner Gestaltung bedarf, geben wir ihm überhaupt erst die Möglichkeit des tatsächlichen Lebens, formen wir aus toter Materie einen lebendigen Organismus. Und nun können wir die Ausdrucksfähigkeit der architektonischen Form unendlich bereichern. Alles Lebendige tritt erst als solches in die Erscheinung durch die Betätigung seiner Funktion, der ihm innewohnenden Dynamik. Wenn uns erst jedes Bauglied nicht nur als eine gegliederte Masse, sondern als eine lebendige Energie erscheint, wenn uns die individuelle Betätigung jeder Form offensichtlich wird, so werden wir mit tiefster Ueberraschung erkennen, wie unendlich groß die seelische Ausdrucksfähigkeit der Architektur sein kann, wieviel hier noch zu tun übrig ist. Nicht nur rhythmische und harmonische Grundsätze dürfen für die Gestaltung des Bauwerkes maßgebend sein, sondern die Anwendung des Prinzips dynamischer Gestaltung muß das hauptsächlichste Moment künstlerischen Schaffens in der Architektur werden.

Die dreidimensionale Durchbildung der Einzelform, die Erkenntnis der individuellen Funktion jedes Baugliedes und, daran anknüpfend, ihre Unterordnung unter die seelische Idee des Ganzen, dieses Ganze zum höchsten Ausdruck organischen Lebens als Kunstwerk steigernd: das sind die Faktoren, deren stete Berücksichtigung uns unserem Ziele wesentlich näher bringen wird. Und damit das Verstehen und die Liebe aller, denen heute noch allzuviel verschlossen ist von der Schönheit des Bauwerkes als Kunstform. Wir erkannten die Fremdheit zwischen dem architektonischen Kunstwerk und dem Laien, wir haben gezeigt, was dem Publikum zu fehlen scheint, aber

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS HAINERBERG: WIRTSCHAFTSGEBÄUDE AN DER LANDSTRASZE

wir haben auch vor allen Dingen erkannt, daß es letzten Endes die Art der Gestaltung der Architektur selbst ist, deren Belebung und Bereicherung uns als eine der dankbarsten Aufgaben der Zukunft erscheinen mag. „Den Zuschauer, nicht das Leben spiegelt die Kunst in Wahrheit“ (Oscar Wilde). Sein Leben, sein Empfinden müssen ihm wie etwas Verwandtes und Vertrautes und dennoch Erhabenes entgegenkommen aus der Sprache der Formen, die der Künstler schuf, indem er sie selbst durchlebte. Vielleicht, daß dieser Krieg uns das Bewußtsein und das Empfinden der lebendigen Kraft vermittelt, dessen unsere Baukunst auf dem Wege ihrer logischen Entwicklung bedarf zu jener Vollendung, die wir alle ersehnen.

H. DE FRIES

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS HAINERBERG: EINFAHRTSTOR

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER-BERLIN

EINGANG DES AUSSTELLUNGSGARTENS AUF DER BRESLAUER AUSSTELLUNG 1913 ◙ KINDERGRUPPEN VON R. HILGER-BRESLAU

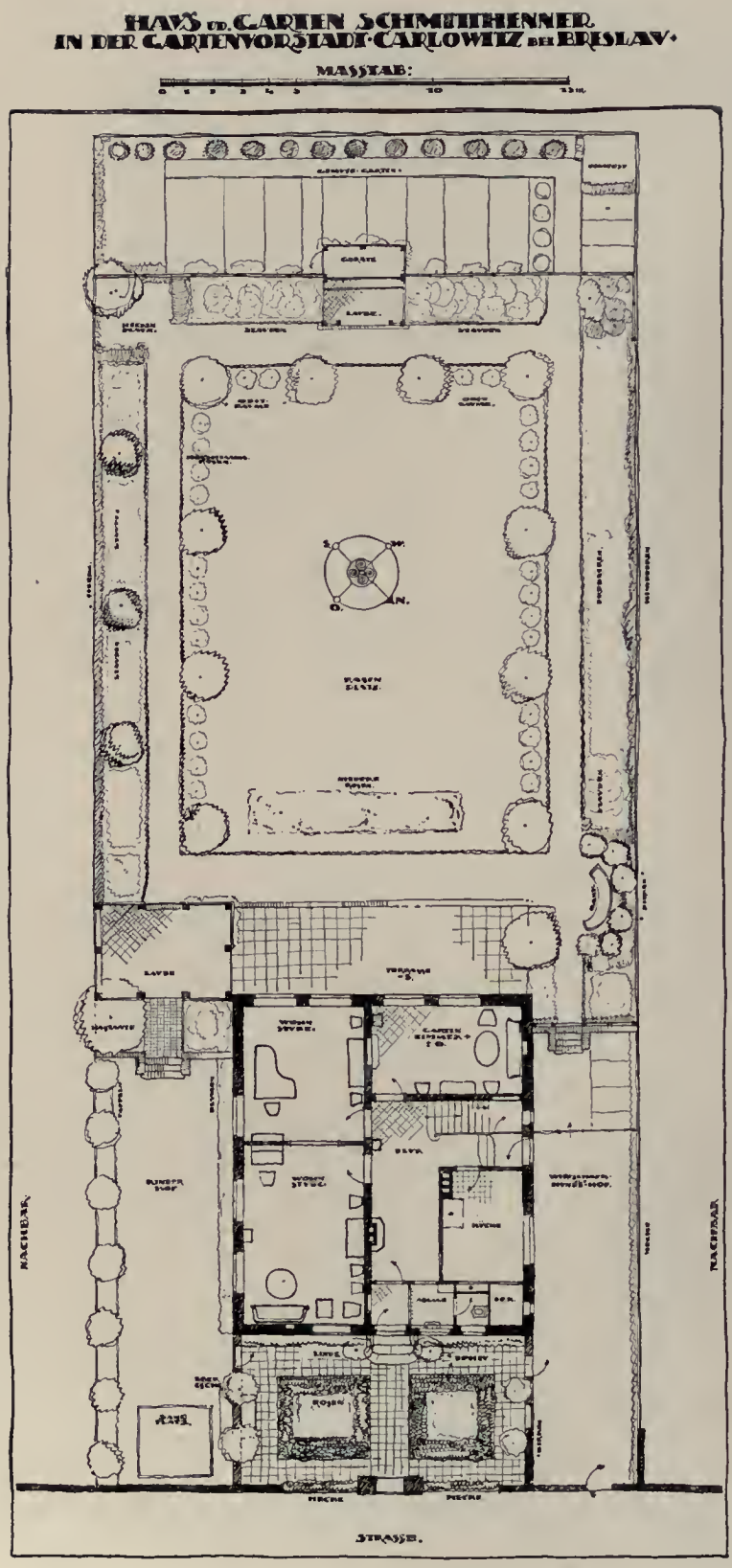
ARCH. PAUL SCHMITTHENNER ◎ HAUS SCHMITTHENNER, VON DER STRASZE GESEHEN

# DER ARCHITEKT PAUL SCHMITTHENNER

Einzelhäuser, Stadt- und Landhäuschen von gutem Aussehen und behaglich schöner Einrichtung sind im letzten Jahrzehnt so unendlich viele den Lesern deutscher Kunstzeitschriften vor die Augen gesetzt worden, daß man sich gelegentlich einer solchen Veröffentlichung, für die besonderes Interesse beansprucht wird, der Befürchtung nicht erwehren kann, daß auch in diesem Falle mit einer gewissen Teilnahmslosigkeit, die oft genug, wie nicht zu leugnen, am Platze ist, hinweggeblättert werden könnte. Unter Umständen könnte man sich auch damit abfinden; wesentlicher als das einzelne Stück, das gezeigt werden kann, als eine Fassadenansicht, eine Zimmereinrichtung, eine Gartenaufteilung ist die Person eines architektonisch-künstlerischen Gestalters, der, als ihm eine entscheidende Aufgabe gestellt wurde, zu einer großzügig kühnen Lösung gelangt ist, auf den also wir, die wir mehr wollen als die Festigung eines noch längst nicht einwandfreien Niveaus, Hoffnungen zu setzen haben.

Der Mann heißt SCHMITTHENNER; die Aufgabe war Staaken.

Staaken, kursorisch war hier schon mehrfach die Rede davon, das letztemal im Aprilheft anläßlich einer umfassenden Betrachtung über die Kleinsiedelungsbestrebungen in Deutschland, ist der merkwürdige Versuch, erstmalig vom Reich aus Kleinsiedelungen für die Arbeiter der Spandauer Militärwerkstätten selbst zu bauen. Von dieser im märkischen Sand während des Krieges erstandenen Arbeiterstadt, dieser wahrhaft vorbildlichen kolonisatorischen Leistung, hoffe ich, wenn die Zeiten, die auch dem Werk Hemmungen auferlegt haben, günstiger geworden, an der Hand eines anschaulichen Materiales noch sprechen zu können. Ein paar Andeutungen sind bereits in dem erwähnten Aprilheft gegeben. Für mich war Staaken eines der verblüffendsten künstlerischen Kriegserlebnisse; denn trotz der angeblichen Neuorientierung in unserer Kunstpolitik war es mir doch eine schier unfaßbare Ueberraschung bei einer künstlerisch-sozialen Aufgabe, die von einem Reichsamt zu bewältigen war, ohne Umschweife, auf den ersten Anhieb sozusagen den rechten Mann gefunden zu sehen, der sein Werk ohne Einrede,




HAUS SCHMITTHENNER: LAGEPLAN U. GRUNDRISZ VOM ERDGESCHOSZ

so wie es ihm vorschwebte, durchzusetzen vermochte.

Diese Verblüffung wäre geringer gewesen, wäre Schmitthenner einer der Arrivierten gewesen, dem ein großer Ruf vorangeeilt wäre oder wäre er, wie es jetzt so beliebt ist, poussiert worden von einer der Künstler-Interessen-Organisationen, die es als ihre Aufgabe ansehen, ihren Leuten Aufträge aus öffentlichen Mitteln zuzuschanzen. Nichts von alle dem. Das Reichsamt des Innern hat mit einem kühnen Griff nach einem jugendlichen Talent gegriffen, das an einer nicht mal sehr in die Augen springenden Aufgabe eine erstaunliche Befähigung erwiesen hatte.

Diese Probe hatte Schmitthenner in einer Art Gartenstadtsiedelung in Carlowitz bei Breslau abgelegt. Eine Grundstücksgesellschaft hatte, ähnlich wie das anderwärts auch geschehen ist, ihre Terrains unter günstigeren Bedingungen an einen zahlungsfähigen Liebhaberkreis zu bringen gedacht mittels der Idee der Gartenstadtbewegung, die ja, man denke an Frohnau bei Berlin, von allem möglichen Unternehmertum auf alle mögliche Weise ausgenutzt worden ist, und mittels einer einheitlich künstlerischen Leitung, die dem neuen Villenvorort etwas Organisch-Schönes geben sollte. Der Zufall hat es gefügt — und es gibt ja merkwürdige Zufälle —, daß man hier im Osten des Reiches an einen jungen Elsässer geriet, der eine Villenstadtsiedelung von künstlerischer Importanz trotz aller Widerstände zu schaffen verstand. Schmitthenner hat es verstanden aus den Carlowitzer Terrains eine Kolonie

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER-BERLIN

HAUS SCHMITTHENNER: GARTENHOF NACH DER STRASZE

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER-BERLIN ◻ HAUS SCHMITTHENNER: GARTENSEITE

zu schaffen, die ein besonderes Maß von Beachtung verdient. Eines dieser Häuser, das er sich selbst gebaut hat und das so recht seines Wesens Züge offenbart, zeigen wir in den beigegebenen Abbildungen.

Es ist das Haus eines großzügig denkenden Architektengeistes, der keinen Sinn hat für kleine Zierlichkeiten, an deren Sentimentalität eine Mehrheit der jetzt wirkenden „Architekten“ sich zu verlieren pflegt. Schmitthenner will sich ein Haus bauen, Haus im alten Sinne, das zunächst nichts zu sein hat als die Wohnstätte. So viel Disziplin und Bescheidenheit sind ihm eigen, daß er sich auf ein viereckiges Haus beschränken kann. Vier Wände, durchbrochen durch Türe und Fenster, das Dach darüber, das Ganze Räume umschließend, wie sie gebraucht werden, das ist alles; auch in der Absicht alles. Der Mann will mit seiner Familie wohnen, wohnen natürlich nicht wie Herr Spiesecke, der durch Kriegswucher zum feinen Mann geworden, sondern wohnen, wie es ein kultivierter und nach etwas Komfort verlangender Mensch versteht. So ergibt sich von selbst ein Grundriß, zu dem man fast durch Berechnung gelangen kann. Ein Grundriß, der, wie zu beachten ist (siehe die Abb. S. 42) über das Haus hinausgreift und den Garten mit in die Flucht der Gebrauchsräume einbezieht. Nach der Straße zu verschließt sich das Haus, nicht gerade unfreundlich. Man will von den Leuten draußen nicht gestört sein, will sie natürlich auch nicht gerade abstoßen. Dieser Vorgarten wie eine gute kühle Vorhalle durchaus als Raum empfunden, mit Mauern umsäumt, die ganzen Wege in Steinplatten, vor der Türe die zwei Hauslinden, die die weiße Haustüre in grünes Licht fassen. Nach solcher Freundlichkeit aber ein resolutes Abschließen im Innern. Hier, es ist überdies die unwohnliche Nordostseite, liegen (die der Sonne nicht ausgesetzten) Nebenräume der Küche und steht in der großen Wohnstube, die nach Südosten sich dem Licht öffnet, ein breites, behäbiges Sofa. Von dieser Wohnstube aus haben die Eltern einen bequemen Ueberblick über das in sich abgeschlossene Kompartiment eines Kinderhofes, der von einer an die Terrasse sich anschließenden erhöhten Laube ebenfalls zu überwachen ist. Die Gegenseite wird von der Küche eingenommen, die sich um einen von der Straße besonders zugänglichen Wirtschaftshof erwei-

tert. Nach Südwesten, einem ansehnlichen Garten zu, erstreckt sich die Hauptseite des Hauses. Hier befinden sich in dem oberen Stockwerk die Schlafzimmer, hier öffnet sich das Haus in einem Garten- und einem Musikzimmer nach dem Grün hin. Vier große Flügeltüren — nach der französischen Art, die ebenso vornehm wie vernünftig ist — ziehen gleichsam die Natur draußen in das Hausinnere, während gleichzeitig die Terrasse die gehörige Distanz zwischen Haus und eigentlichem Garten schafft. Eine Laube, angelehnt an Haus und Terrasse, und zugleich sich hinwendend nach dem Garten, ist hier angegliedert. Der Garten selbst ist als ein Stück Menschenwerk straff architektonisch geordnet. Er ist, wie es sich für solches Haus eines ins Grün hinausstrebenden Städters geziemt, ein Schau- und Wohngarten, in dem man die mannigfaltigen Reize einer von Menschenhand kultivierten Natur genießt. Der Grundplan in seiner ruhigen Uebersichtlichkeit zeigt schon, wie überlegt alles an diesem Garten und diesem Haus angeordnet ist. Es ist keine Anlage, die man romantisch mit einem Kulissennamen aus Wagner, auch keine, die man mit einem sentimentalen Schmachtwort firmieren könnte. Es ist alles an diesem Haus Klarheit, Ueberlegtheit, Sicherheit, Wohlabgewogenheit. Und es ist eigentlich auch alles an dieser Anlage Natürlichkeit. Man denkt plötzlich an einen anderen Hausplan, an den, den in Sesenheim der junge Goethe, ein junger Student und ein alter Pfarrer zusammen beratschlagten. Da war am Ende auch alles bedacht, auch alles aufs beste erwogen worden. Von der Kunst war wie ja früher bei solchem bescheidenen Wohnhausbau nie die Rede, weshalb sie auch alle zu so passenden und noch heute so über die Maßen anheimelnden Häuschen gekommen sind.

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER ◘ HAUS SCHMITTHENNER: GARTENZIMMER

In einer Zeit wie der gegenwärtigen, die es mit einer phantastischen Fixigkeit fertig bringt, über den natürlichsten Riß das absurdeste Haus zu zwängen, hat man schon hinzusehen nach dem, was unter des Baumeisters Händen aus einem solchen Plan geworden ist. Und besonders scheint das neuerdings angebracht bei den Häusermachern, die keine andere Befähigung mitbringen als ihr Bündel voll Sachlichkeitstheorien. Jeden Stein am Haus suchen sie aus der Vernunft heraus zu begründen und zu beweisen und bringen es auch fertig, für jeden Stein den Beweis zu liefern. Aber dem armen Objekt dieser Arithmetik, dem Menschen, der in solcher Maschinerie sein Leben verbringen soll, wird es nicht wohl in der Wohnung. Von der puren Sachlichkeit läßt sich so wenig auf

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER-BERLIN

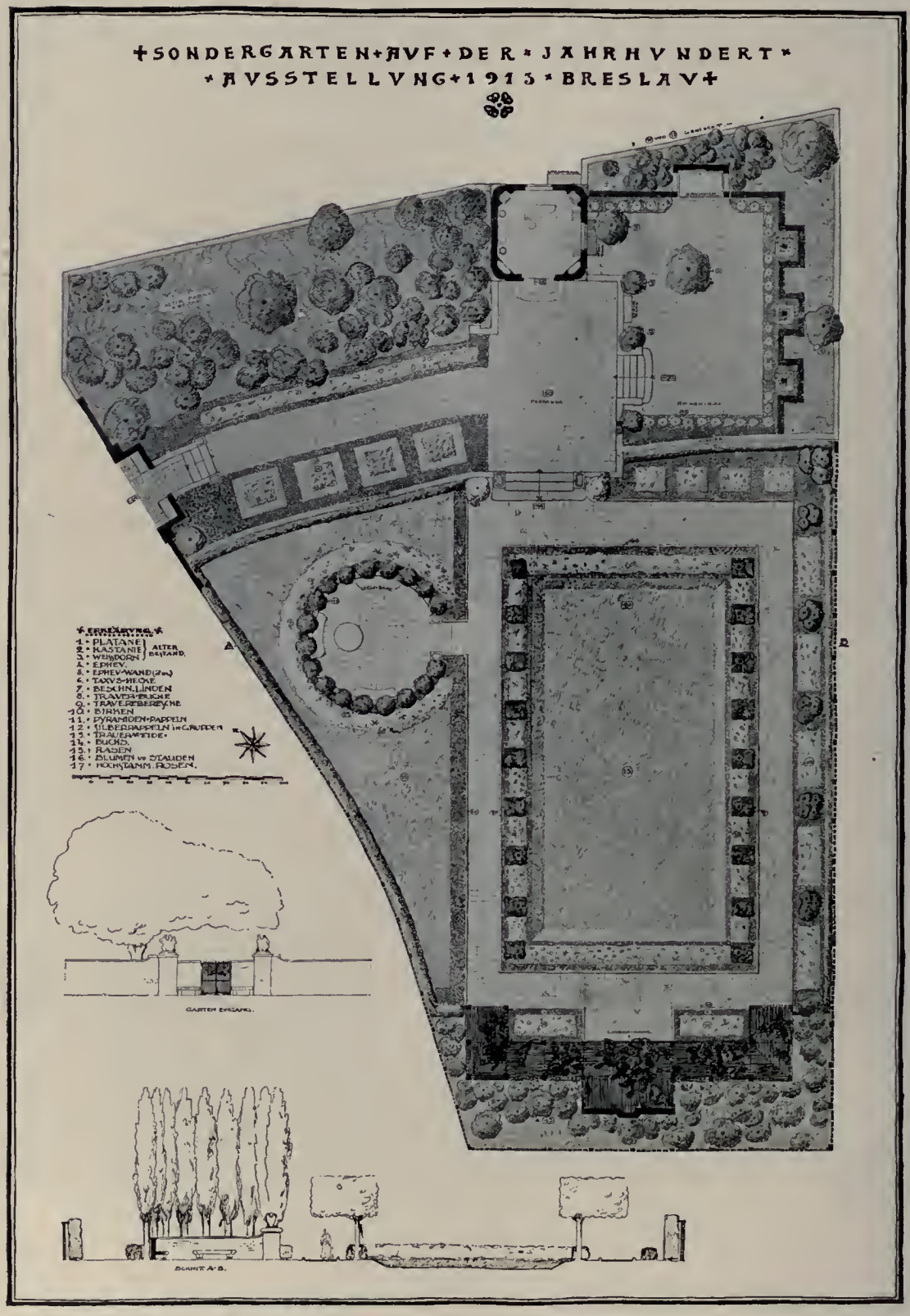
HAUS SCHMITTHENNER: HAUSFLUR

die Dauer leben wie von puren Kohlehydraten. In solcher Sachlichkeitskonstruktion überkommt einem das Fröstela wie in einem genau auf 18 Grad temperierten Zimmer. Sachlichkeit ist eben nur ein Knochengerüst, nur eine anatomische Voraussetzung.

Das Haus Schmitthenners ist in dieser Vorstufe nicht stecken geblieben. Es ist Fleisch, das Fleisch der wohligen Behaglichkeit umgelegt worden um den sinnvollen Mechanismus. Nicht als ob Schmitthenner ein Ergötzen daran gefunden hätte in dekorativ prickelnden Floskeln zu schwelgen. Das liegt seiner Art nicht und wäre wahrscheinlich auch über die Mittel hinausgegangen, die er aufwenden wollte. Gelegentlich einmal ein Akzent, der (von Schmitthenner selbst gestochene) Treppenpfosten etwa, der ebensowenig Barock wie van de Velde ist. Ein bemerkenswertes Gefühl für das Wohlabgewogene und sinnlich Schmeichelnde, das ihm als dem Sohn eines westlich sinnlicheren Landstriches im Blute liegen mag, ein Instinkt für das Anheimelnde und als das vielleicht Wesentlichste ein unablässiges Mühen um die handwerkliche Qualität hat ihn das Gegebene durch eine innere Harmonie verfeinern lassen. Wie

ARCH. PAUL
SCHMITTHENNER-
BERLIN

HAUS
SCHMITTHENNER:
WOHNSTUBE




ARCH. PAUL SCHMITTHENNER-BERLIN

PLAN DES AUSSTELLUNGS-GARTENS BRESLAU 1913

alles zueinander steht, das Aeußere, das doch nur Wand und Fenster ist, wie jeder Raum, der doch mit primitivsten Mitteln aufgemacht ist, sich darbietet, das ist in einem berückenden Maße appetitlich. Ein Blick in die Räume Abb. S. 46 und 47 genügt wohl, um das, was ich meine und was in Worten nicht leicht zu fassen ist, ohne weiteres verständlich zu machen. Man verspürt das Walten eines künstlerischen Instinktes, dem es gelingt, um besinnliche Menschen, die ihren Keller und Mörike nicht zur Parade im Schrank stehen haben, Behagen zu breiten.

Wenn es richtig ist, daß solches Haus, das ein Architekt für sich selbst baut, wesentlich beiträgt zur Erkenntnis dessen, was man überhaupt von ihm fordern kann, so wird man nach diesem Beispiel wohl verstehen, wieso gerade Schmitthenner den rechten Ton finden mußte, als es galt für Leute mit ganz schmalem Einkommen Häuschen zu bauen und einzurichten, in denen es sich menschlich leben läßt.

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER-BERLIN

BLICK VOM ROSENHOF AUF DEN LAUBENGANG

* * *

Dieses feine Gefühl sich hinein in die Natur projizieren zu sehen, ist das Vergnügen, das man an Schmitthennerschen Gartenanlagen genießt. Eine Probe im Großen abzulegen, war ihm vor drei Jahren auf der Breslauer Jahrhundert-Ausstellung vergönnt.

Schmitthenner ist natürlich einer der unseren, einer, der sich von dem Aberwitz frei gemacht hat, daß man um ein künstliches Gebild wie einen von Menschenhand angelegten Garten zu erhalten, nur die natürliche Natur zu umzäunen braucht. Der Papst in Rom, der Herzog von Este, der König in Versailles haben Anderes, Größeres, Berauschenderes in ihren Gärten zu erleben gesucht, als sie versessen waren, der Natur ihren imperialistischen Willen aufzuzwingen, nach ihrem Sinn die Blume wachsen, den Baum sich strecken, die Wasser springen zu lassen. Wenn sie dem wildwachsenden Chaos eine Ordnung nach vorgefaßtem Plan aufnötigten, wenn sie mit dem Gewächs wie der Maler mit der Farbe sich und den Ihrigen eine Augenweide komponierten, dann waren sie gierig nach einer Schönheit, wie sie die Natur ihnen so nicht zu bieten vermocht hätte, so wenig wie die Natur in dem Marmorblock das Berauschende bietet, das unter Umständen der Bildhauer aus ihm heraus zu meißeln vermag. Was nichts dagegen sagt, daß mitunter oft genug als Resultat aus solch künstlerischen Bestreben eine erbarmungswürdige Künstlichkeit entsteht. Aber man könnte den Satz des Michelangelo, daß alle Schönheit der Plastik im Marmorblock enthalten sei, es

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER ◻ AUSSTELLUNGSGARTEN GARTENHAUS, VOM ROSENHOF GESEHEN

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER ◘ AUSSTELLUNGSGARTEN — HAUPTGARTEN MIT LAUBENGANG

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER ◘ AUSSTELLUNGSGARTEN — BLICK IN DEN ROSENHOF

AUSSTELLUNGSGARTEN: BLICK AUS DEM LAUBENGANG

käme bloß darauf an, daß sie von der richtigen Hand herausgemeißelt würde, variieren; auch in der von dem Gartenkünstler zu organisierenden Natur ist alle erreichbare Schönheit enthalten, es kommt nur darauf an, daß er sie aus diesem besonderen, lebenden Material aufs vollkommenste zur Entfaltung zu bringen versteht. Damit, daß einer regelmäßige Kompartimente aufteilt, Rasenflächen rund oder eckig mit Gewächs umsäumt, gegen Stauden, gegen Efeu- oder Taxuswände absetzt oder Bäume rhythmisch um ein Geviert herum pflanzen läßt, ist noch recht wenig getan. Das ergibt unwohnliche, unheimliche Gartenkunsttheorie ähnlich dem für den Hausbau abgelehnten Sachlichkeitsevangelium. Solches Gelüst, das Blühen und Wachsen rhythmisieren zu wollen, muß paralysiert sein durch eine schier restlose Hingabe an die Natur, an ihre tausendfältigen Reize im Einzelnen, an ihre immer wieder unfaßbare Schönheit. Nicht ein Unterdrückungs- sondern ein Veredlungsgelüst muß es sein, auf daß der Mensch sich im Natürlichen und das Natürliche sich zum Menschen findet.

Nichts Besseres zu diesen Schmitthennerschen Gartenanlagen wüßte ich zu sagen, als daß er in einem erstaunlichen Maße diesen Ausgleich zu finden weiß. Der in dem Gelände vorhandene Bestand wird zur formbestimmenden Sache. Quer durch wird der Garten von einer Weißdornhecke durchschnitten, die der Bestandteil einer alten Reitbahnhecke war. Außer dieser Hecke waren eine Platane, die links des Eingangs steht, eine Platane, die am Rande des Rosenhofes hinter der Plastik steht und die beiden Kastanien im Rosenhof vorhanden. Schmitthenner eint all diese Elemente mit einer Un-

ROSENHOF ▫ FIGUR VON TH. VON GOSEN-BRESLAU

gezwungenheit, die aus dem Instinkt allein zu erklären ist. Die Kultur in ihm, die alte Kultur seines unglücklichen Landes, eine naive Freude an allem edel Gepflegten, eine erfrischende Sinnlichkeit lassen ihn wie von selbst fast zu Gestaltungen kommen, die bestricken.

Dieses Bestrickende auf einem Untergrund von echt künstlerischer Ursprünglichkeit ist das, was an diesem jungen Elsässer zu schätzen ist und was ihm Freunde machen muß bei allen, denen das anmutig Schöne und edel Gepflegte Lebenswerte bedeuten. PAUL WESTHEIM

ARCH. PAUL SCHMITTHENNER ▫ BRUNNEN IM ROSENHOF

MAX KÖRNER UND JOSEF ROSENFELDER — SCHACHSPIEL

Abteilung: B. Pankok

# SCHÜLERARBEITEN DER STUTTGARTER KUNSTGEWERBESCHULE

Auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 war es, als die eben erst reorganisierte Stuttgarter Kunstgewerbeschule, die kaum in ihrem geräumigen Neubau „auf dem Waisenhofe“ warm geworden, sich zum ersten Male der weiteren Öffentlichkeit vorstellte. Da kam plötzlich der große Weltkrieg. Die eben fertig gewordene Ausstellung schloß ihre Tore, um sich in Lazarette zu verwandeln. Aber auch der Schulneubau in Stuttgart wurde bald zum Lazarett, einige Lehrkräfte und zahlreiche Schüler rückten zu den Fahnen ein, der Betrieb konnte nur in beschränktem Maße in zerstreuten Räumen fortgeführt werden. So ist eine aufmunternde Begrüßung von den Verhältnissen unterdrückt worden, die in gewöhnlichen Zeiten sicherlich nicht unterblieben wäre. Es sei uns daher hier gestattet, dies einigermaßen nachzuholen und der jüngsten großen deutschen Kunstgewerbeschule, die sich trotzdem in Köln neben alteingerichteten Anstalten in Ehren behauptete und gleichzeitig auch schon auf der Leipziger Buchgewerbeausstellung einen „goldenen Preis“ erkämpfte, diese Betrachtung zu widmen.

Nicht der Leiter oder die Abteilungsvorstände sollen diesmal zu Worte kommen; sie sind als Künstler hinlänglich beglaubigt, und ihre besten kunstgewerblichen Arbeiten sind ja schon wiederholt in diesen Blättern gewürdigt worden. Diesmal soll uns die Schule als solche beschäftigen, einerseits ihre Geschichte und Organisation, anderseits die Leistungen jener jüngeren Kräfte, die von Pankok und seinem Stabe für das deutsche kunstgewerbliche Leben herangezogen wurden, beziehungsweise in der Stuttgarter Anstalt die entscheidenden künstlerischen Anregungen oder ihre praktische Berufsausbildung empfangen hatten.

Die heutige Kunstgewerbeschule ist keineswegs eine Fortsetzung und Weiterentwicklung der früheren Stuttgarter Kunstgewerbeschule, die in dem alten Gebäude in der Königstraße, das einst die berühmte Boisserée-Sammlung leider nur vorübergehend beherbergte und nun bereits der Bahnhof-Baufrage zum Opfer gefallen ist, untergebracht war. Direktor Kolb, der hier regierte und jetzt in Stuttgart im Ruhestande lebt, war eben — wie Exzellenz von Gaupp

G. A. SCHNECK — SPIEGELRAHMEN

Abteilung: B. Pankok

und Hofrat Senfft im Landesgewerbemuseum — ein Kind einer anderen Zeit, die die Verwendung historischer Stilmotive noch als ihre Hauptaufgabe ansah und dem sich, in der Erstlingszeit tatsächlich absurd gebärdenden Most gegenüber eine wenn auch keineswegs ablehnende, so doch im allgemeinen zuwartende Stellung einnahm. In das beschauliche, konservative Leben brachten zunächst Graf Kalckreuth und der so früh verstorbene Carlos Grethe Bewegung und Gärung, nicht nur an der Kunstakademie, sondern auch ins Kunstgewerbe, das den innigen Zusammenhang mit der „hohen" Kunst vielfach eingebüßt hatte. Eine Angliederung der Münchner „Vereinigten Werkstätten" an die Stuttgarter Kunstakademie, wie sie den beiden Genannten vorgeschwebt haben mag, ließ sich nun allerdings nicht durchführen. Aber es ist ein großes Verdienst des damaligen Unterrichtsministers und gegenwärtigen Ministerpräsidenten Dr. von Weizsäcker, das Realisierbare dieses Planes unter Überwindung aller Hindernisse tatsächlich durchgesetzt und die „Lehr- und Versuchsstätten" vorläufig in den Räumen des ehemaligen Zuchthauses ins Leben gerufen zu haben. Am 1. Januar 1902 trat Bernhard Pankok von den Vereinigten Werkstätten in München zunächst mit F. A. O. Krüger sein Stuttgarter Amt an, und da der Letztere seine Münchner Tätigkeit nicht ganz aufgeben konnte oder wollte, somit nur zum Teil für Stuttgart zur Verfügung stand, wurde Pankok schon im August 1903 der alleinige Vorstand der neuen Anstalt, die die eigentliche Vorläuferin der jetzigen Kunstgewerbeschule wurde. So hatte denn die schwäbische Residenz in origineller Weise über ein Jahrzehnt zwei Kunstgewerbeschulen in nur loser Wechselbeziehung zu einander, die in der Hauptsache darin bestand, daß die Lehrer der neuen Werkstätten auch dem Kol-

ANTON KUTTLER — REVOLVER FOR MAUSER-OBERNDORF
Abteilung: P. Haustein

legium der alten Schule angehörten, während das Umgekehrte nicht der Fall war.

Der Grundstock der Lehr- und Versuchswerkstätten war die Abteilung für Möbelschreinerei und Inneneinrichtung, die BERNHARD PANKOK, der selbst einer westfälischen Schreinerfamilie entstammt, besonders gut lag; die hoch entwickelte Stuttgarter Möbelindustrie sollte auch in erster Linie neue Befruchtung erfahren. Die zweite Ab-

ANTON KUTTLER — PISTOLENGEWEHR FOR MAUSER-OBERNDORF
Abteilung: P. Haustein

GESCHNITZTE GEWEHRSCHAFTE FÜR MAUSER-OBERNDORF

MAX KÖRNER

A. LESSER ANHÄNGER
Abteilung: P. Haustein

teilung galt — ebenfalls unter Berücksichtigung wichtiger Industriezweige des Landes — den Metallen, für die zunächst Berner und nach dessen Abgang 1905 PAUL HAUSTEIN aus Darmstadt berufen wurden. Dann folgte 1903 die Klasse für Flächenkunst, für die RUDOLF ROCHGA die besten Vorbedingungen mitbrachte und zwei Jahre später die keramische Klasse, für die aus Magdeburg HANS VON HEIDER aus der bekannten Kunsttöpferfamilie gewonnen wurde. Die weitere Ausgestaltung war möglich,

E. BRONDL ANHÄNGER
Abteilung: P. Haustein

als J. V. CISSARZ und LUDWIG HABICH in Stuttgart ihren Wohnsitz aufschlugen und Lehraufträge für graphische Kunst, beziehungsweise für das Modellieren übernehmen konnten. Schließlich bot die Anstellung von PAUL LANG-KURZ an der Kunstgewerbeschule eine willkommene Gelegenheit, an eine Programmerweiterung in der Richtung der Textilkunst zu denken. Auch die Nebenfächer der Kunstgeschichte, der Naturwissenschaften wie des kaufmännischen Bildungswesens, soweit all dies den Kunstgewerbeschüler angeht, fehlten im Lehrplan nicht, und Lehrmeister unterstützten die Abteilungsvorstände bei der praktischen Werkstattarbeit.

Das einzige, was noch fehlte, kam endlich 1913 hinzu: der

A. KUTTLER SCHNEESCHUH-WANDERPREIS
Abteilung: P. Haustein

Neubau, der nach Pankoks Angaben von Eisenlohr hergestellt auch den verwöhntesten Ansprüchen genügen kann. Der derzeitige Unterrichtsminister Dr. von Habermaas, wie sein Vorgänger, derzeit Staatsminister des Innern Dr. von Fleischhauer und der Kunstreferent Regierungsdirektor Dr. von Jehle boten alles auf, um die Räume und Werkstätten mit allen erforderlichen Einrichtungsstücken, Maschinen und Werkzeugen nach jeder Richtung reichlich auszugestalten, so daß die neue, aus den Lehr- und Versuchswerkstätten herausgewachsene Stuttgarter Kunstgewerbeschule — die alte konnte gleichzeitig aufgelassen werden — sich nun in eine Reihe mit den bestdotierten älteren deutschen Kunstgewerbe-

ANTON KUTTLER Abteilung: P. Haustein GETRIEBENE PRUNKSCHÜSSEL

ROBERT MARTINI
Abteilung:

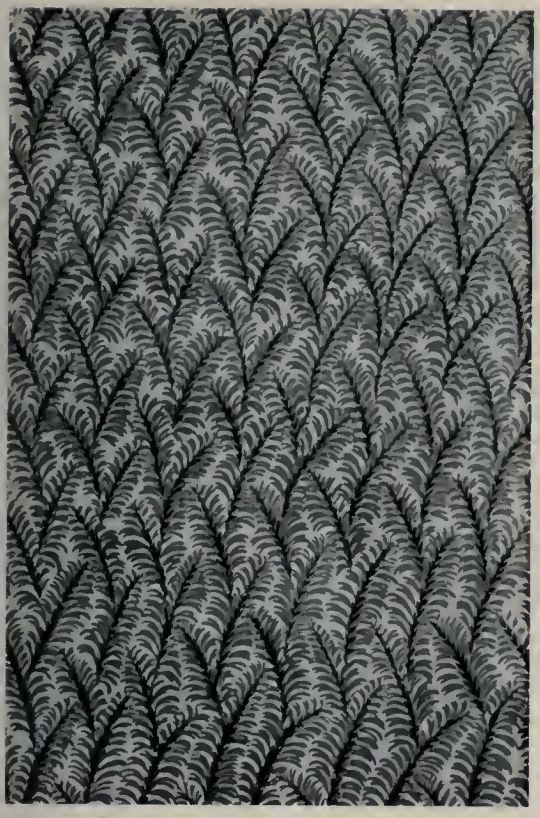
DEKORATIONSMALEREI
R. Rochga

schulen stellen kann. Da zur selben Zeit auch die Städtische Gewerbeschule für Frauen und Mädchen zu bestehen aufhörte, wurde zu den bereits erwähnten Klassen noch eine solche für kunstgewerbliche Frauenarbeiten hinzugefügt und diese an LAURA EBERHARDT, eine Schwester des bekannten Offenbacher Architekten Professor Hugo Eberhardt, übertragen, wobei man durch HERMINE WINKLER noch für Webeunterricht sorgen ließ.

Damit sind aber die an der Anstalt tätigen Lehrkräfte noch keineswegs erschöpft. Die Fachabteilung für dekorative Stein- und Holzplastik leitet Prof. KNORR, den Unterricht in Ornamentik und Stilformenlehre Prof. SCHILLER, im Modellieren Prof. KIESER. Außerdem werden die Gruppenvorstände durch geeignete Lehrer oder Lehrmeister, wie Bausch (Metallklasse), Grönmeyer (inzwischen für das Vaterland gefallen) und Heilenmann (Buchgewerbe), Hoetzer (Dekorationsmalerei), Hoss (Innenarchitektur), Jourdan (Naturzeichnen), Kluge (Keramik), Körner (Buchgewerbe), Nanz (Innenarchitektur) und Schlemmer (Buchbinderei) entsprechend unterstützt. Von den selbstverständlichen allgemeinen Fächern soll hier nicht erst die Rede sein.

Gut, daß all dies noch knapp vor dem Kriege ermöglicht wurde. Ob es durchführbar sein wird, in nicht zu ferner Zeit auch den weiteren Ausbau der Pläne, die den Bau einer neuen Kunstakademie in unmittelbarer Nachbarschaft betreffen, zu verwirklichen, wird die Zukunft lehren. Man kann leider schon jetzt die Befürchtung nicht ganz unterdrücken, daß unmittelbar nach dem riesigen Weltkriege kaum allzu reichliche Mittel für die Kunstpflege überhaupt werden bereitgestellt werden können, so daß man noch froh sein kann, wenigstens die eine Hälfte des großen Projektes, nämlich die nach allen Seiten ausgebaute Kunstgewerbeschule noch rechtzeitig unter Dach und Fach gebracht zu haben.

Die Organisation gliedert die Schule in eine allgemeine, vorbereitende Abteilung, dann in die eigentlichen acht Fachabteilungen: 1. Innenarchitektur und Möbelindustrie, 2. Modellieren und dekorative Stein- und Holzplastik, 3. Dekorationsmalerei, 4. Keramik und Glasmalerei, 5. Graphische Künste und Buchgewerbe, 6. Metalltechniken, 7. Textilgewerbe und 8. Höhere kunstgewerbliche Frauenarbeit; ferner in eine Abteilung für Meisterschüler, die noch ein weiteres Jahr Gelegenheit haben, sich im Entwerfen und Ausführen der betreffenden Gruppenarbeiten zu vervollkommnen, und in eine Abteilung der offenen Meisterklassen für selbständige Kunstgewerbetreibende oder Angestellte kunstgewerblicher und industrieller Betriebe. Die notwendigen Materialien liefert die Schule, die auch über verschiedene Stipendien und sonstige Erleichterungen verfügt und — was hier für uns von beson-



JOSEF WEIBEL TAPETENENTWURF

ROBERT MARTINI WANDDEKORATION

Abteilung: R. Rochga

derer Wichtigkeit ist — in allen Abteilungen Wettbewerbe veranstaltet, die die fortgeschritteneren Schüler erfahrungsgemäß zur größten Leistungsfähigkeit anspornen.

Die zahlreichen Abbildungen, die wir hier erstmalig veröffentlichen, zeigen denn auch, daß die einzelnen Abteilungen in erfreulicher Weise miteinander wetteifern, etwas Tüchtiges zu leisten, daß sich überall vornehmer Geschmack mit solidem technischem Können verbindet, — kurz, daß ein guter Geist die junge Anstalt belebt.

Schon in dem vorbereitenden Jahre werden Schüler und Schülerinnen aus den Gebieten des früheren, billigen Blumen-Naturalismus herausgehoben und zu selbständigen Versuchen mit Naturanregungen und blühenden Farben angeleitet. Die Arbeiten von G. Schmid, Osterwald und Elsäßer, wie der Schülerinnen Ehmann und G. Hauser legen ein Zeugnis davon ab. Es handelt sich vorwiegend um Flächenmuster, wie sie etwa der Kattundruck oder die Seidenweberei benötigt; man erkennt unschwer, daß der Vorstand dieser Abteilung, Prof. LANG-KURZ, aus Krefeld nach Stuttgart kam. Manches stärkere Talent geht von hier zu den graphischen Künsten; aber auch für Lehrerinnen an Frauenarbeitsschulen, wie für Arbeitslehrerinnen überhaupt ist hier manche wertvolle geschmackliche Anregung zu holen, die in der Klasse für höhere weibliche Frauenarbeiten unter LAURA EBERHARDT oder HERMINE WINKLER in die Praxis umgesetzt werden kann. Die Batikarbeiten der ersteren zeichnen sich durch feingewählte Farbenstimmungen aus, die um so willkommener sind, als gar manche Kreise glauben, bei Batikarbeiten immer nur auf die altjavanischen Farben blau und braun beschränkt zu sein. Die besten Schülerinnen, die das Batikverfahren auf Kissen oder Täschchen geschickt anwenden, sind H. Ellmenreich, G. Hauser, G. Holland, E. Lang, E. Merz, M. Meyer-Ilschen, P. Ruppmann und H. Schaff. Auch die gewebten Teppiche und Wandbehänge, die unter der Anleitung von H. Winkler gefertigt werden, verdienen Anerkennung.

Die große Flächenkunst, die unter Prof. R. ROCHGA in besonders einladenden, geräumigen Oberlichtsälen ausgeübt wird, hat

LAURA EBERHARDT BATIKSCHAL

LAURA EBERHARDT BATIKARBEITEN

bereits überraschend gelungene Dekorationsmalereien gezeitigt, wie den Fries für die Kölner Ausstellung von Martini, auf den auch die trefflichen orientalisierenden Wandtapeten zurückgehen, während das ebenfalls abgebildete Zweigmuster von Weibel gemacht ist. Die früher auch in dieser Abteilung ausgeübte Schriftenmalerei wurde seit der Neuorganisierung an die Fachgruppe des Prof. J. V. CISSARZ abgetreten, die im neuen Gebäude die größte Ausgestaltung erfahren durfte. War hier ehedem sein Unterricht nur auf sechs Wochenstunden beschränkt, so umfaßt nun diese Abteilung vorzüglich ausgestattete große Werkstätten für Schrift und Druck, alle Arten der Gebrauchsgraphik nebst Holz- und Linoleumschnitt, sowie das ganze große Gebiet der äußeren und inneren Buchausstattung, des Bucheinbandes wie der Vorsatzpapiere. Unter der großen Anzahl talentierter Schüler, von denen sich bereits einige als Plakatkünstler oder Gelegenheitsgraphiker vorteilhaft einzuführen wußten, seien z. B. Wilhelm Bühler (†), Richard Dölker, Hugo Frank, Jos. Fuchs, Paul Hahn, Lise Hartlieb, Willi Martin, Johann Morier, K. Raible, H. Rutenberg, A. Schmid, A. Schneck, G. Schwend, W. Seybold, K. Siegrist, K. Ströbel, G. Trump und Martha Welsch genannt, abgesehen vom Hilfslehrer Körner, der früher selbst Schüler der Anstalt war. Die Abbildung von Schwäbisch-Hall bringt nebenbei auch gut zum Ausdruck, wie das Auge der Schüler auf die hervorragenden landschaftlichen Reize Schwabens hingewiesen wird. Von den zahlreichen praktischen Arbeiten verweisen wir besonders auf die Ehrenurkunde oder auf ein Sparbuch der Städtischen Sparkasse — ein sonst leider so sehr vernachlässigtes Gebiet! —, ferner auf Bucheinbände, namentlich einige Proben aus den reichen Serien der Bibel- und Gesangbucheinbände, die ebenso würdevollen Ernst ausdrücken, wie in sonstigen Buchhüllen und anderen Lederarbeiten graziöse Linienführung zum Worte kommt. Vielleicht am interessantesten sind die Plakate, z. B. Moriers Zehn ägyptische Plagen. Die meisten dieser Arbeiten sind Ergebnisse kurzfristiger und doch darum nicht minder gelungener Wettbewerbe innerhalb der Schule, so namentlich für die Stuttgarter Modeausstellung im Juni 1914, aus dem die Arbeiten von Dölker, Schmid und Uhland (der letzte Entwurf gelangte zur Ausführung) im Bilde festgehalten sein mögen.

Die keramische Abteilung unter Professor

ARBEITEN VON PAULA RUPPMANN, ELSE MERZ, ELISABETH LANG, HELENE ELLMENREICH, GERTRUD HOLLAND, HEDWIG SCHAFF ▫ Abteilung: Laura Eberhardt

BATIKARBEITEN VON MARIE MEYER-ILSCHEN, GERDI HAUSER UND GERTRUD HOLLAND
Abteilung: B. Pankok und Laura Eberhardt

EINBÄNDE UND MAPPEN VON PAULA LIEBLER (1), HELENE ELLMENREICH (2, 4), DORKAS HÄRLIN (3)
Abteilung: Lehrwerkstätte für Buchbinderei: Lehrmeister W. Schlemmer

MARTHA WELSCH — ADRESSE, MEHRFARBIG MIT GOLD AUF PERGAMENT
Abteilung: J. V. Cissarz

HANS VON HEIDER hat es nicht leicht, da sich die württembergischen Tonerden für Scharffeuer-Glasurarbeiten so wenig eignen. Trotzdem wurden in jahrelangen gründlichen Versuchen alle Schwierigkeiten besiegt. Die Erzeugnisse — Gefäße, wie Verkleidungsplatten und Plastik aller Art — sind, was besonders lobend erwähnt werden möchte, fast ausnahmslos scharf gebrannt, also technisch einwandfrei. Aber auch künstlerisch befriedigen die Formengebung und diskrete Ornamentierung ebenso wie die in den richtigen Grenzen gehandhabte Ueberlaufglasur, vielfach in reizvollen, milchig-opalschimmernden Tönen. Außer Gefäßen von Hoyler sei namentlich eine trefflich modellierte Figur von Bruno von Sanden hervorgehoben. Hoffentlich wird es nach dem Kriege möglich sein, auch die Porzellanplastik und Porzellanmalerei in den Lehrplan aufzunehmen, zumal die heimische Industrie in dieser Richtung Anregungen ganz gut brauchen könnte, um das abgedroschene „Genre Alt-Ludwigsburg" endlich durch etwas Frischeres zu ersetzen.

JOH. MORIER BUCHEINBAND
Abteilung: J. V. Cissarz

Die von Prof. BERNHARD PANKOK geleitete Abteilung für Innenarchitektur und Möbelindustrie, der sich auch die KNORR'sche Klasse für Skulptur, namentlich Holzschnitzerei anschließen läßt, wandelt in den bekannten Bahnen mit Erfolg. Hatte die heimische Möbelindustrie in früheren Jahren auch manches an dem kapriziösen Eigenwillen Pankoks aussetzen zu müssen geglaubt, so hat die Zeit von selbst die wünschenswerte Brücke zu gegenseitigem Verständnis geschlagen. Pankok von heute ist nicht mehr der Pankok, der er vor einem Dutzend von Jahren war, obwohl er an graziösem Spiel mit phantasievollen Formen nichts eingebüßt hat; die ganze Entwicklung des modernen Kunstgewerbes hat eben folgerichtig zu einer etwas stärkeren Betonung ruhigerer, konstruktiver Elemente geführt. Und die Möbelfabrikanten, die nach Pankoks Entwürfen die reiche Villa Rosenfeld, die Bodenseedampfer, Zeppelinkabinen oder Eisenbahnabteile ausgeführt, haben sich an die zierlichen, gefrästen Stützen oder Leisten ebenso gewöhnt wie an die geschnitzten oder eingelegten Verzierungen. Die Schüler halten an den nun abgeklärten Sonderheiten ihres Meisters gerne fest, ohne in sklavische Nachahmungen zu verfallen, ob es sich nun um größere Möbelstücke — z. B. von Schneck — handelt, oder um kleine Döschen, oder um die reizvollen Schachfiguren von Körner und Rosenfelder. — Die geschnitzten Gewehrschäfte von Jagdflinten leiten uns hinüber zu der neuerdings für die weltbekannte Firma Mauser in Oberndorf ausgeführten Gruppe verzierter Feuerwaffen, deren einige von Professor P. HAUSTEIN schon auf der Kölner Werkbundausstellung zu sehen waren; in derselben Rich-

JOH. MORIER SPARBUCH
Abteilung: J. V. Cissarz

GRETE UHLAND — PLAKAT (ausgeführt)

RICHARD DÖLKER — PLAKATENTWURF

Abteilung: J. V. Cissarz

tung liegen auch die abgebildeten Arbeiten von A. Kuttler.

Ist Haustein als Privatkünstler auch schon wiederholt als Innenarchitekt mit dem besten Gelingen tätig gewesen, so beschränkt sich seine Tätigkeit an der Kunstgewerbeschule doch fast ausschließlich auf die Abteilung der Metalltechniken. Daß seine pompöse, für Köln gedachte Prunkschale leider aus materiellen Gründen Entwurf geblieben ist, muß man sehr bedauern, zumal die Schüler Gelegenheit gehabt hätten, an dieser besonders phantasievollen Arbeit in verschiedener Art sich beteiligen zu können. So mußte

ADOLF SCHMID — PLAKATENTWURF

Abteilung: J. V. Cissarz

man sich mit kleineren Arbeiten begnügen, wie mit den vom Ministerium bestellten Bechern oder dem originellen Schneeschuh - Wanderpreis — schade, daß solche Vereins-Ehrenpreise immer noch Ausnahmen, nicht die Regel bilden! — oder mit gefälligen Schmucksachen. Auch die Zuckerdose von K. Seufert und namentlich die reichgetriebene, längliche Silberschüssel mit den Putten, sowie ein Taufgerät für die Kirche in Wertheim dürfen nicht vergessen werden.

Zu Hausteins Schülern zählte bis zum Kriegsausbruch auch der beste Glasschnei-

JOHANN MORIER

PLAKATENTWÜRFE

Abteilung: J. V. Cissarz

HERMANN HOYLER

STEINZEUG

Abteilung: Hans von Heider

WILHELM VON EIFF — GESCHNITTENE GLASVASEN

WILHELM VON EIFF — GESCHNITTENES KRISTALLGLAS

WILHELM VON EIFF GESCHNITTENE GLASDOSE

der der Gegenwart, WILHELM VON EIFF aus Göppingen, von dem einige Flaschen und Dosen abgebildet sein mögen. Die vollständige Beherrschung der schwierigsten unter allen kunstgewerblichen Techniken, nämlich des Glasschnittes, kann zwar gerade aus diesen Arbeiten noch nicht ganz geahnt werden, da keine derselben ein Porträt-Hochrelief aufweist, wie es Eiff bereits beherrscht und zwar wohl besser als irgend ein Zeitgenosse. Er kam bereits mit diesem außergewöhnlichen technischen Können an die Anstalt, aber trotzdem ist er erst hier ein moderner Künstler geworden, da er alle konservativen Schmuckelemente, an die er sich vorher in Paris gewöhnt hatte, erst abstreifen mußte, um seine bewundernswerte Technik endlich an großen, selbständigen,

WILHELM VON EIFF GESCHNITTENE GLASDOSE

K. SEUFERT ZUCKERDOSE UND ZUCKERZANGE
Abteilung: P. Haustein

modernen Aufgaben zur Anwendung bringen zu können. Hoffentlich wird dieser junge Künstler, der zum Leutnant avanciert, jetzt in den Argonnen kämpft, nach Friedenschluß in inniger Verbindung mit der Stuttgarter Kunstgewerbeschule jene Werke in Glas- und Edelsteinschnitt schaffen, auf die seine Heimat stolz sein kann. — —

Mit dieser Skizzierung in großen Zügen wird die Vielseitigkeit der neuen Anstalt deutlich geworden sein. Es ist wohl nicht erst nötig, darauf aufmerksam zu machen, daß immer mehr

ANTON KUTTLER GETRIEBENER SILBERBECHER
Abteilung: P. Haustein

darauf Gewicht gelegt wird, daß sich jede starke Individualität möglichst nach ihren eigenen Anlagen ausleben kann, daß ein Pankok oder Cissarz oder Haustein nicht so und so viele Pankoke oder Cissarze oder Hausteine in die Welt setzen, sondern achtbare, möglichst selbständige Kräfte, die nicht Ornamenterinnerungen ihrer Lehrer bis zum Ueberdruß variieren, sondern mit der Zeit auf eigenen Füßen stehen können und trotzdem oder gerade deshalb für ihr ganzes Leben dieser Schule, wo ihre Technik und ihr Geschmack zur

Reife gelangten, ein dankbares Gedenken bewahren.

Wenn Jessen im letzten Werkbundjahrbuch von einigen Lehrern der Stuttgarter Kunstgewerbeschule, die staatliche Aufträge erhielten, sagt „Ich sähe sie noch lieber Hand in Hand mit der zeitigen Kunstindustrie ihres Landes", so beruht dieser etwas harte Tadel zum Teile auf einem Mißverständnisse, beziehungsweise auf einer Erinnerung an frühere Verhältnisse, in denen es allerdings einzelne unliebsame Auseinandersetzungen zwischen den ehemaligen Lehr- und Versuchswerkstätten und einem Teile der württembergischen Industrie gegeben. Aber diese Zeiten sind zum Glück vorbei. Pankok und seine Freunde sind dem Kunstgewerbeverein wieder beigetreten, und im Werkbunde sind beide Parteien brüderlich vereinigt. Die wichtige Verbindung mit der hohen Kunst ist nicht nur durch die persönlichen Neigungen einzelner Lehrkräfte, die auch zu den bekannten Malern gehören, sondern auch durch die Eingliederung zum gleichen Ministerial-Ressort gegeben; daß darüber die nicht minder wichtige innigste Beziehung zur heimischen Kunstindustrie und zum heimischen Kunstgewerbe nicht im geringsten vernachlässigt werden darf, das haben alle beteiligten Kräfte wohl schon in ihrer bisherigen Praxis genügend erfahren und werden diese Erfahrungen gewiß je länger um so eifriger zu nützen wissen. — Der große Lehrmeister Krieg wird überdies gewiß das Seinige dazu beitragen, daß höchst überflüssige, ja schädliche Gegensätze ganz aus der Erinnerung schwinden, zumal wir alle Kräfte zusammenfassen müssen, um unsere großen Kulturaufgaben, die nach dem Friedensschlusse die Weiterentwicklung der Stilbildung und das Ansehen auf dem Weltmarkte von uns verlangen werden, glücklich erfüllen zu können. GUSTAV E. PAZAUREK-STUTTGART

MARTHA WELSCH SCHWÄBISCH-HALL (TEMPERA)

Abteilung: J. V. Cissarz

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: EMPFANGSZIMMER

# PAUL LUDWIG TROOSTS INNENAUSBAU DES HAUSES HEINEKEN IN BREMEN

Bei dem Hause Heineken in Bremen handelte es sich für den Architekten Paul Ludwig Troost ausschließlich um Innenraumgestaltungen. Außenarchitektur kam nicht in Frage. Dem inneren Ausbau des Hauses war ein von Baumeister W. Blanke in Bremen vorgenommener Umbau vorausgegangen: zwei schon bestehende Gebäude mit verschieden situierten Straßenfluchten sollten durch einen Verbindungsbau zu einem größeren Wohnhaus zusammengefaßt werden. Für Troost galt es, aus dem so entstandenen Raumkomplex, der durch die Eigenart des Grundstücks in seinem Grundriß nicht sonderlich glücklich beeinflußt war, eine anmutig und sinnvoll gruppierte, durch zwei Stockwerke gehende Wohnung von vorwiegend repräsentativem Charakter herauszuschälen, die Ausstattung der Räume nach Form und Farbe aufeinander abzustimmen und obendrein einige dem Bauherrn besonders ans Herz gewachsene Räumlichkeiten samt Einrichtung unberührt zu erhalten und unauffällig in die Reihe der neuen Raumgestaltungen aufzunehmen. Es war also mit gegebenen Verhältnissen zu rechnen: die Ausmaße der Zimmer waren nicht mehr zu beeinflussen, die Lichtführung in den Räumen stand fest, ebenso die Lage der Gemächer zueinander. Wenn es dem Architekten gleichwohl gelang, die Räume zu einem organischen Gefüge zusammenzufassen, wenn er sich nicht darauf beschränkte, die Zimmer ausschließlich mit Möbeln und Zierstücken auszustatten, sondern den von ihm ersonnenen Rhythmus bis in die kleinste Ecke hinein und bis zum winzigsten Gegenstand hinab zum Klingen brachte, so ist das ebensosehr dem verständnisvollen Eingehen des Bauherrn auf die Vorschläge des Architekten als dessen schöpferischer Phantasie und Intensivität der Empfindung zu danken: was der Künstler aus der Stimmung heraus als starkes, eigenartiges Ganzes schaute oder ersann, das blieb auch stark und eigenartig, als er an die Durchbildung der Einzelheiten ging, die sich schmiegsam in das Ganze einordnen, die nirgends um ihrer selbst willen bestehen und bewundert sein wollen. So kam trotz der Ungunst der Grundrißverhältnisse und der anderweitigen Hemmungen ein Werk zustande, das die besondere Art Troosts glücklich zum Ausdruck bringt und völlig vom Geiste des Künstlers erfüllt ist.

Auf dem künstlerischen Entwicklungsgang Troosts ist die Ausgestaltung des Hauses Heineken ein bedeutsamer Schritt nach vorwärts. Troost gab nichts preis von dem, was von jeher sein Vorzug war: ein kaum zu überbietender Sinn für Wohnkultur und ein Durchdrungensein von der Schönheit alter Stile, besonders des Empire, dazu ein mimosenhaftes Gefühl für geschmackvolle Raum-Ensembles. Dagegen hat sich seine Kühnheit in der Farbenzusammenstellung sowohl innerhalb der einzelnen Räume als bei den Räumen untereinander noch gesteigert, und es erweist sich, daß angeborener, seiner selbst sicherer Geschmack auch das Außerordentliche wagen darf, ohne zu entgleisen. Im Hause Heineken scheint mir noch mehr als bei früheren Raumschöpfungen Troosts — es sei an das Haus Chillingworth in Nürnberg erinnert (s. Februarheft 1910) — die kühnste Nebeneinanderstellung alter Kunstwerke und neuer Gestaltungen und Ausformungen gewagt, ja sozusagen zum künstlerischen System gemacht. Das ist eine Qualitätsprobe, die nicht jeder ungestraft anstellen könnte. Denn es setzt eine selbstverständliche Güte und Vergleichsfähigkeit neuer Möbel, Beleuchtungskörper, Teppiche usf. voraus, wenn man es unternimmt, sie zu Gobelins, Gemälden, Bronzen, Porzellan und sonstiger Kleinkunst aus einer Zeit, die in allen Angelegenheiten der Wohnkultur und des Geschmacks der unseren unermeßlich weit überlegen war, in Beziehung zu setzen. Und wie schwer ist es, darüber hinaus einen Ausgleich zwischen diesen schönen alten Dingen und den Erzeugnissen unserer Zeit zu finden! Wie stark und überzeugend muß der architektonische Rahmen eines Raumes sein, um diese naturgemäß auseinanderstrebenden Eindrücke zusammenzuschließen, dem Raum Haltung und den Charakter der Einheit zu geben! Dafür reicht ein fühlender, empfindsamer Geschmack nicht aus, dazu bedarf es der Gestaltungskraft des Künstlers, der sein Schaffen nicht von den Objekten bestimmen läßt, sondern den Dingen, eigenen wie fremden, die er ihnen beigesellt, den Stempel seines Wesens aufprägt.

Dies galt besonders bei der Halle im Hause Heineken. Da lagen nichts weniger als glückliche Grundrißverhältnisse vor: ein unregel-

mäßiges Polygon mit großem halbrundem Erker, mit ganz wenig direktem Licht, dafür aber mit vielen Türen, die eine ruhige Ausbildung der Wandflächen sehr erschwerten. Man ist desto mehr überrascht, wie reizvoll der Raum architektonisch aufgeteilt und wie behaglich die Möbel gruppiert wurden: die zahlreichen Sitzgelegenheiten, die dem Charakter des Raumes entsprechend nicht zu einer zentralen Gruppe vereinigt wurden, sondern in eine Vielheit von Plauderecken usw. aufgelöst wurden, der künstlerisch ungewöhnlich stark wirkende Gobelin, alte Gemälde, eine kräftige Velasquez-Kopie von betonter Helligkeit, Kamin und helle Stuckdecke — welche Fülle von lauten Einzelheiten, aus denen der Raumkünstler gleichwohl eine Einheit zu gestalten verstand, die er in heiter bewegten rhythmischen Fluß zu bringen wußte! Er wählte als Grund, vor dem er die Fülle der Erscheinungen anordnete, ein warmes Grün: großgemusterten Damast als Wandbespannung, dazu einen üppigen Teppich, der das Grün wieder aufnimmt, aber das Muster in anderer Weise schattiert. Das amerikanische Nußbaum der Möbel und Füllungen geht in seinem warmen, tiefen Ton ausgezeichnet mit dem Grün zusammen, und da die Formen der Möbel außerordentlich ruhig und schwer sind, so entstand eine Gesamtwirkung, der die Auflockerung durch die bunten, verschiedenartigen Bezüge der Sitzmöbel — Gobelinstoffe, Leder, weinroter Seidensamt — ebensowenig Abbruch tut als die Anhäufung schöner alter und neuer Kunstwerke an den Wänden und auf dem im Raumganzen kräftig mitsprechenden Kamin, der in poliertem Jurakalkstein mit Bronzeeinsatz ausgeführt ist. Weit davon entfernt, die große Anzahl der Türen zu maskieren, hat sie Troost durch Supraporten sogar betont und zu bestimmenden Raumelementen ausgestaltet. Diese Supraporten, in Nußbaumholz geschnitzt, stellen die fünf Weltteile dar: ein Einfall, der im Hause des Generaldirektors des Norddeutschen Lloyd und gerade in dieser Halle, wo er seine Gäste aus aller Welt zu echt deutscher Geselligkeit um sich versammelt, am rechten Platze ist. Der Schöpfer der Supraporten ist der junge Münchner Künstler Alfred Hagel, der bei malerisch-dekorativen wie bei plastischen Werken im Hause Heineken noch mehrmals zu erwähnen sein wird.

Die eine Wand der Halle ist aufgelöst in eine Säulenstellung, die den Eingang zum Wohnzimmer bildet, das zum Teil aus älteren Möbelbeständen zusammengestellt ist und nur in einer von Troost liebevoll ausgestatteten, riesig behaglich wirkenden Nische mit buntbezogenem Rundsofa und mit dem eingebauten Kamin einen bedeutungsvollen künstlerischen Akzent erhielt. Im Gegensatz zu diesem einfacheren Raum ist sich der Architekt bei der Gestaltung des Empfangszimmers, das von beiden Treppenhäusern aus betreten werden kann und mit der Halle verbunden ist, seiner repräsentativen Aufgabe vollkommen bewußt gewesen. Auf diesem Gemach, das in seinen Ausmaßen nicht sonderlich reich bemessen wurde, liegt der künstlerische Nachdruck des gesamten Innenausbaues, hier feiert Troosts Kunst in ihrer Beherrschung der mannigfaltigsten farbigen Erscheinungen durch starke architektonische Zusammenfassung zu einer höheren Einheit ihren Triumph. Der farbige Zusammenklang wird bestimmt durch das warme, tiefe Braun der Damast-Wandbespannung, das im Teppich wiederkehrt, durch das ins Perlgraue gehende Weiß der Vertäfelung und das Tiefbraunrot des Palisanderholzes der Möbel. Darauf stehen als pikante Farbflecke und Lichter das Gold, mit dem die Vertäfelung abgesetzt ist, das Goldgelb, mit dem die Vitrine ausgeschlagen ist, die zarten Gobelinbezüge der Sitzmöbel, das geschmeidige zarte Rot, das zu der Abblendung der Beleuchtungskörper verwendet wurde, und die feinen, hellen, kühlen Töne auf den goldgerahmten Bildern an den Wänden. Im Teppich ist sogar ein diskretes Blau verwendet, das zarte Rot zu gesteigerter Wirkung gebracht, und da auch Gelb nicht fehlt, so ist mit dem Dreiklang Rot, Blau, Gelb auf braunem Grund ein in der klassizistischen Zeit außerordentlich beliebtes farbiges Ensemble in einem Meisterwerk der Textilkunst neu erwacht. Von der weißgehaltenen, leicht und schlicht gegliederten Zimmerdecke schwebt ein graziöser Beleuchtungskörper, ein Glaslüster, der in ganz freier Weise venezianische Motive aufnimmt, in den Raum, der in seinen Hauptwänden durch den Marmorkamin und den darüber angeordneten Spiegel und durch die Kommode mit dem in die Wandvertäfelung eingelassenen altenglischen Damenporträt bestimmt ist. Besondere Liebe ist auf die Gestaltung und Auszierung der leichten, anmutigen Möbelchen verwandt. Sie sind unter Verwendung seltener, kostbarer Hölzer und Elfenbein reich und geschmackvoll intarsiert — die figürlichen und ornamentalen Motive dieser Einlegearbeiten kehren wieder in den goldgefaßten Reliefs der Vertäfelung und klingen reizvoll aus in den allerwärts aufgestellten und in der Vitrine nochmals zu schöner Gruppenwirkung zusammengefaßten Nymphenburger Porzellanen, die das Scharmante, Schwebende, Prickelnde, dabei durch-

aus Intime des räumlichen Gesamteindrucks, der sich nicht im Femininen verliert, sondern repräsentative Haltung bewahrt, glücklich zum Ausdruck bringen. Von all den kleinen Kunstwerken, die das Empfangszimmer schmücken, muß die Kaminuhr in Alabaster und Bronze, ein Werk Alfred Hagels, hervorgehoben werden: ein putziger Putto lehnt sich an das Uhrgehäuse, mit der Linken hält er ein Stäbchen, mit dem er an die Glöckchen zu schlagen scheint: es ist eine Miniaturausgabe Papagenos, der sich seiner künstlerischen Wiedergeburt aus dem Geiste seiner Zeit erfreuen darf.

Gleichfalls im Erdgeschoß ist das Eßzimmer angeordnet, das, wie die übrigen bisher genannten Zimmer, von der Halle aus betreten werden kann. Ein großer Erker, in dem an gästelosen Tagen der Tisch für die Familie gedeckt wird, ist durch eine Säulenstellung als selbständiges Raumglied gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den tieffarbigen Stoffwandbekleidungen der übrigen Räume des Erdgeschosses sind im Eßzimmer die Wände in Stuck mit zartgrau getönten Feldern gehalten; zwei farbig kraftvolle Gemälde dekorativen Charakters, „Ceres“ und „Bachus“, Schöpfungen Alfred Hagels, sind die Träger der farbigen Stimmung. Vier ornamentale Supraporten, die Jahreszeiten versinnbildlichend, gliedern den Raum in Gemeinschaft mit den Wandleuchtern und dem da und dort sinnvoll angetragenen plastischen Schmuck in zarten Stuckreliefs. Hellrote Vorhänge und das Lederrot der Sitzmöbel geben im Zusammenklang mit dem getönten Weiß dem Eßzimmer etwas Geselliges und Festliches. Man muß sich diesen Raum bei Licht, von heiteren Menschen belebt, vorstellen, um sich der gesellschaftlichen Resonanz, die von ihm ausgehen kann, bewußt zu werden. Da blinken die Streiflichter und Reflexe auf den reichintarsierten Möbeln, die satten Farben des Teppichs leuchten auf und auf dem Tische prangen die schweren, großen Silberleuchter, die in ihrem figürlichen Teil (Gestalten, die auf Meer und Schiffahrt Bezug haben) Joseph Wackerle modelliert hat und die in der fernen Hansastadt für die Kunst der Münchener Silberschmiede (Ausführung A. v. Mayrhofer) beredtes Zeugnis ablegen.

Im Obergeschoß des Hauses sind die dort untergebrachten Schlafzimmer, Herrenzimmer und Frühstückszimmer weniger prunkvoll gehalten, doch ist nicht geringere Liebe und künstlerische Sorgfalt auf die Durchbildung der Einzelheiten und auf den kräftigen Zusammenhalt der ganzen Raumgruppe gelegt. Indessen wurde doch die repräsentative Note hinter dem Moment des Behagens und der Wohnlichkeit zurückgedrängt, diese Gemächer haben weniger gesellschaftliche Funktionen zu erfüllen als sich den individuellen Wünschen und praktischen Zwecken des Hausherrn und der Hausfrau anzupassen.

Der stärkste Akzent ist in diesem Raumkomplex auf das Schlafzimmer gelegt. Die Farbenstimmung geht auch hier von den Wänden aus: zu türkisblauer Damastbespannung ist zartgraue Tönung der Vertäfelung und der eingebauten Schränke gewählt. Der den Raumeindruck wesentlich bestimmende, baldachinartig angeordnete Bettvorhang schattiert das Blau der Wand tiefer ab, dieser Ton wird von den Möbelbezügen aufgenommen und klingt in den blauen Feldern auf dem grauen Grund des Teppichs aus. Selbstverständlich hat die gerade in diesem farbenfrohen Hause hervorstechende Beschränkung auf zwei streng durchgehaltene Farben eine außergewöhnlich starke Wirkung. Etwas Ruhevolles geht von ihr aus, eine hohe Traulichkeit, die durch die ruhige Gliederung des Raumes und die sachliche Anordnung der Möbel (in Amboin-Maserholz mit sparsamen Schnitzereien in Palisanderholz) noch verstärkt wird. Eine gewisse Auflockerung des herben Eindrucks erfolgt durch den Marmorkamin und durch die über den eingebauten Schränken angebrachten Reliefs „Tag“ und „Nacht“ von Alfred Hagel. Das Toilettezimmer der Dame nimmt die Stimmung des Schlafzimmers auf; der Teppich ist mit dem im Schlafzimmer in Farbe und Musterung übereinstimmend, die Möbel sind gleichfalls aus Amboin-Maserholz mit Palisander in übereinstimmenden Formen mit den Schlafzimmermöbeln hergestellt und nur für die Wandbespannung ist eine andere Farbe gewählt: Troost nahm hier großgeblümten Kretonnestoff von heiterer Wirkung, der dem Raum eine trauliche Boudoirstimmug gibt.

Herrenzimmer und Frühstücks-(Wohn-)Zimmer bilden eine Gruppe für sich, die insofern ihre Zusammengehörigkeit nicht verleugnet, als ein Teil der Bibliothek, für den sich im Herrenzimmer kein Platz mehr fand, im Frühstückszimmer untergebracht werden mußte. Die Zimmer wurden in der Weise aufeinander abgestimmt, daß Troost für die Möbel beider Räume das gleiche Material, dunkles Mahagoniholz, wählte. Doch ist die farbige Wandausbildung verschieden: im Herrenzimmer wurde grüner Damast mit bandartigen Längsstreifen gewählt, im Frühstückszimmer grauer Damast zwischen cremefarben lackierter Vertäfelung. Natürlich erfuhren auch die Möbelbezüge entsprechende Einschattierung. Im Herrenzimmer findet man

Gobelinbezüge auf den Fauteuils und dunkelgrünen Samt mit Schwarz, im Frühstückszimmer Bezüge in Rot, das in den Motiven des schwarzgrundigen Teppichs wiederkehrt. In beiden Räumen trifft man in den Farbwerten verwandte Gemälde des Engländers Hamilton, denen eine kräftige dekorative Haltung eigen ist. Für den Raumeindruck des Herrenzimmers ist der nischenartige Ausbau mit dem schwarzen Marmorkamin und der die eine Längswand einnehmende Bücherschrank maßgebend, das Frühstückszimmer ist mehr malerisch gehalten, in behagliche Gruppen aufgelöst und durch die hübschen alten Familienbilder an den Wänden in eine vertraute Stimmung hineingehoben.

Im Frühstückszimmer endet der Rundgang durch die Troostschen Räume des Hauses Heineken. Eine Fülle der Gesichte ist auf den eingestürmt, der die acht Gemächer durchschritt und sich den mannigfaltigen Eindrücken, die von ihnen ausgehen, willig überließ. Diese Eindrücke zerflattern nicht in tausend Kleinigkeiten, zersplittern nicht, ziehen nicht von der Hauptsache ab, sondern zuletzt ist ein starker, zentraler Gesamteindruck da und hält vor; nicht das einzelne Zimmer prägt sich in seinem Aussehen ein, es bleibt vielmehr die Wirkung, die das Ganze ausstrahlt, bestehen und lebt fort in der Erinnerung des Betrachtenden. Es erfüllt sich damit, was eingangs gesagt wurde: daß die Gestaltungskraft des Künstlers stärker ist als das Interesse, das ausgelöst wird von den einzelnen Gegenständen, mögen diese an sich noch so kräftig wirken. Gerade darin aber bewährt sich das architektonische Prinzip des Gestaltens im Gegensatz zu dem kunstgewerblichen Prinzip des Schmückens: alle diese schönen Einzelheiten sind nur Bausteine, die zum Gelingen des Ganzen notwendig sind; jedes tut an seinem Platz seine Wirkung, die ihm vom Raumgestalter zugedacht ist, keines steht außerhalb der Gemeinsamkeit, keines erfüllt eine Sonderfunktion, die dem Gesamteindruck Abbruch tun könnte. Das ist es, was diese Troostschen Raumgestaltungen grundsätzlich unterscheidet von Räumen, in denen eine Fülle von Antiquitäten und Kuriositäten zusammengetragen ist. Mögen da auch die Einzelwerke schön sein und von hohem künstlerischen Reiz: es rundet sich dennoch nichts zum Ganzen, es bleibt der immer fatale Eindruck des Musealen, des Altertümlichen bestehen. Was dagegen Troosts Räume auszeichnet, ist die Ueberwindung des Altertümlichen, der Charakter moderner Wohnlichkeit. Das Anknüpfen an die gute Tradition und das Einordnen antiquarischer Einzelheiten in das Raumganze erfolgt bei Troost ausschließlich in der Absicht, diese Wohnlichkeit zu erhöhen, und in der Erkenntnis, daß die glatt-praktischen Ausformungen, die für den größten Teil der Raumkunst unserer Zeit maßgebend sind, dafür keineswegs ausreichen. Wenn darum Troost mit mutigem Griff den Formenschatz alter Stile heranzieht und zeitgenössischer Wohnkultur dienstbar macht, so geschieht es nicht aus gewissermaßen historischem Interesse, sondern weil er damit hohe Schätze künstlerischer Vergangenheit unserer im Schöpferischen nicht sonderlich glücklichen Zeit wieder gewinnen will und weil er sich berufen fühlt, die alte Form in neuem Geist und mit neuem Empfinden weiterzuentwickeln. Von dieser Absicht, die Troost in seinen Innenausgestaltungen der Verwirklichung Schritt um Schritt entgegenführt, zeugen seine Raumgestaltungen im Hause Heineken, die in seiner eigenen künstlerischen Entwicklung eine wichtige Etappe bedeuten.

GEORG JACOB WOLF

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: KAMIN-DETAIL

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: HALLE. TÄFELUNG UND MÖBEL IN AMERIK. NUSZBAUM, WANDBESPANNUNG IN GRÜNEM DAMAST

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: HALLE

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: HALLE

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: WANDDETAIL IN DER HALLE

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: WOHNZIMMER

A. HAGEL-MÜNCHEN

HOLZGESCHNITZTE FÜLLUNGEN IN DER HALLE DES HAUSES HEINEKEN ▫ OBEN: AFRIKA ▫ UNTEN: ASIEN

A. HAGEL-MÜNCHEN STUCKFÜLLUNGEN IM ESZZIMMER DES HAUSES HEINEKEN
OBEN: FRÜHLING UNTEN: SOMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: HEIZVERKLEIDUNG IN DER HALLE
Ausführung: Wilhelm & Co., München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: MÖBEL IN DER HALLE

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN — HAUS HEINEKEN: AUS DEM EMPFANGSZIMMER

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: AUS DEM EMPFANGSZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: EMPFANGSZIMMER
MÖBEL IN PALISANDER ▫ ▫
WANDBESPANNUNG BRAUNER DAMAST

A. HAGEL-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: UHR IN ALABASTER UND BRONZE

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN — HAUS HEINEKEN: AUS DEM EMPFANGSZIMMER

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: AUS DEM EMPFANGSZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: INTARSIE DER KOMMODE IM ESZZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

INTARSIE DER KOMMODE
IM EMPFANGSZIMMER ▫

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: SPEISEZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: KREDENZ IM ESZZIMMER

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

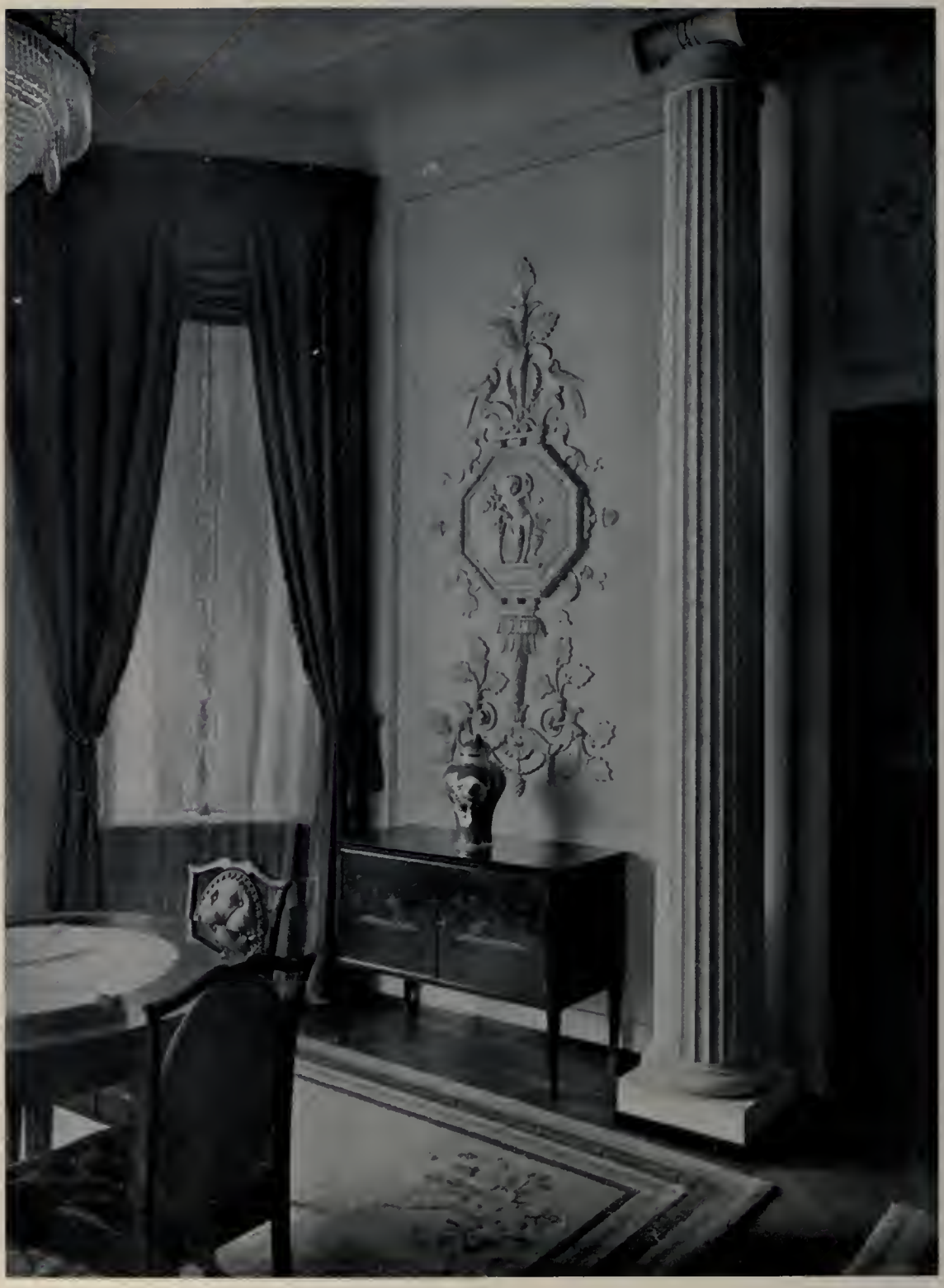
HAUS HEINEKEN: AUS DEM ESZZIMMER

Wandbild „Bachus ‘ von A. Hagel-München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: AUS DEM ESZZIMMER

Wandbild „Ceres“ von A. Hagel-München



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: AUS DEM ESZZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: AUS DEM ESZZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN UND BILDHAUER JOS. WACKERLE-BERLIN

SILBERNER TAFELLEUCHTER

Ausführung: A. von Mayrhofer-München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN UND BILDHAUER JOS. WACKERLE-BERLIN
Ausführung: A. von Mayrhofer-München

SILBERNER TAFELLEUCHTER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN HAUS HEINEKEN: SCHLAFZIMMER

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: SCHLAFZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: SCHLAFZIMMER ▫
MÖBEL IN AMBOINMASER ▫ ▫
WANDBESPANNUNG BLAUER DAMAST

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN HAUS HEINEKEN: EINGEBAUTE SCHRÄNKE IM SCHLAFZIMMER
Figürliche Schnitzereien „Tag" und „Nacht" von A. Hagel-München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: AUS DEM TOILETTEZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: AUS DEM TOILETTEZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: HERRENZIMMER

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.G., München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: WOHNZIMMER. MÖBEL IN MAHAGONI, GRAUE WANDBESPANNUNG, MATTROTE BEZUGSSTOFFE, SCHWARZGRUNDIGER TEPPICH

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN HAUS HEINEKEN: BÜCHERSCHRANK IN MAHAGONI
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: BÜCHERSCHRANK IM HERRENZIMMER

ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN

HAUS HEINEKEN: AUS DEM HERRENZIMMER. MÖBEL MAHAGONI, WANDBESPANNUNG GRÜNGESTREIFTER DAMAST

ARCH. P. L. TROOST

HAUS HEINEKEN: BÜCHERSCHRANK IM HERRENZIMMER

ARCH. P. L. TROOST

HAUS HEINEKEN: KOMMODE UND SPIEGEL IN MAHAGONI

ARCH. P. L. TROOST — HAUS HEINEKEN: WANDBELEUCHTUNG

ARCH. P. L. TROOST — HAUS HEINEKEN: KAMINBOCK IN BRONZE

Ausführung: Wilhelm & Co., München

ARCH. HERMANN MUTHESIUS

LANDHÄUSER FREUDENBERG UND MUTHESIUS IN NIKOLASSEE

ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

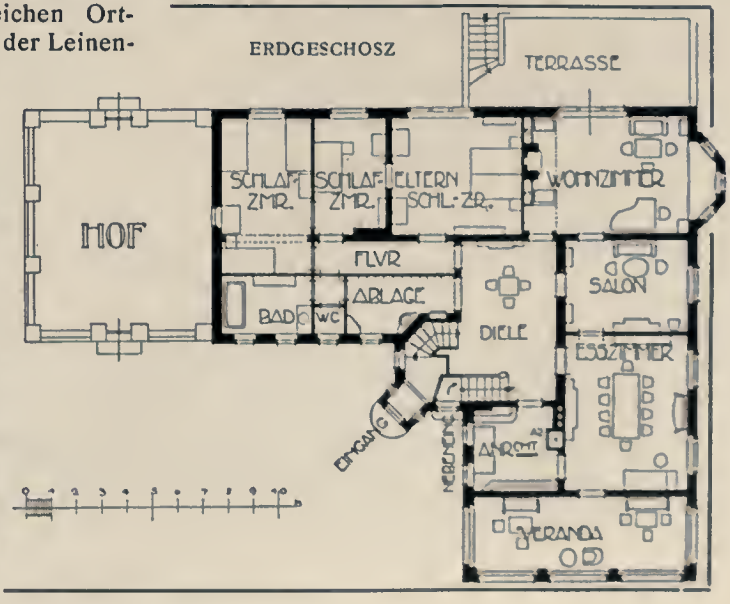
HAUS WEGMANN

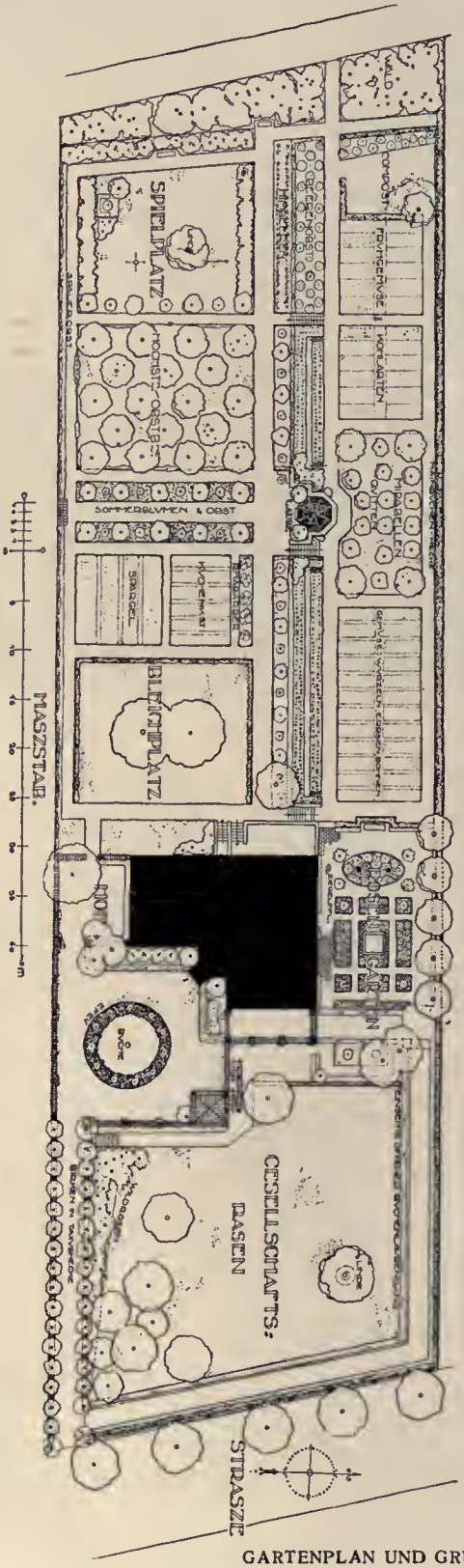
# HAUS WEGMANN IN RHEDE (BEZ. MÜNSTER)

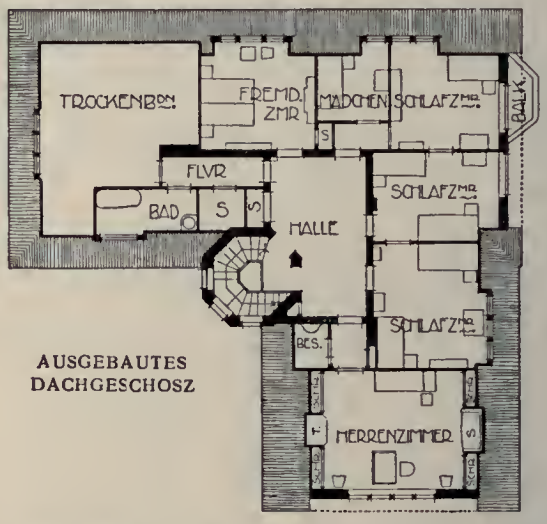
Nördlich von der bekannten internationalen Eisenbahnstation Wesel erstreckt sich ebenes Flachland, das bereits ganz holländischen Charakter trägt. Dort liegen, durch eine Nebenbahn zugänglich, die industriereichen Ortschaften Bocholt und Rhede, beide der Leinenweberei ergeben. Auch Haus Wegmann ist für den Besitzer einer Leinenweberei errichtet worden.

Bei der sonst fast vollkommenen Horizontalität des Landes überrascht eine etwa 1,80 m hohe, abgeböschte Terrainstufe, die sich durch das vor den Toren des Ortes gelegene Baugrundstück hinzieht. Die geologische Erklärung für diese seltsame Erscheinung konnte von keiner Seite gegeben werden. Sicher ist aber, daß die Stufe künstlich sein muß, denn sie verläuft in schnurgerader Linie und ganz parallel zu den Grundstücksgrenzen. Möglich, daß eine kleine Welle im Gelände von irgendeinem Besitzer in früherer Zeit in diese regelmäßige Form gebracht worden ist.

Für den Entwurf des Hauses war diese Terrainstufe ausschlaggebend. Es lag umsomehr nahe, Vorteil aus ihr zu ziehen, als die Böschung eine genau südliche Lage hat.

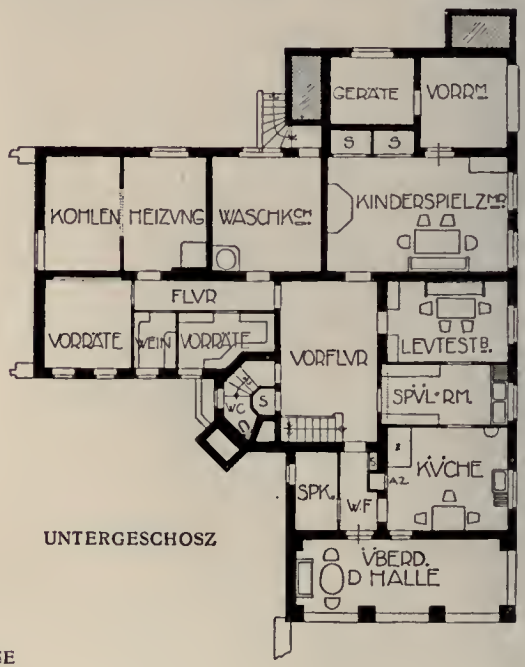





AUSGEBAUTES DACHGESCHOSZ

Das Haus wurde mit einem Fuße auf das Unterland, mit dem anderen Fuße auf das Oberland gestellt. Auf diese Weise ergab sich eine gut ausnutzbare Südfront mit zwei Stockwerken, während der rückliegende Teil einstöckig gebaut werden konnte. In demjenigen Geschoß, das vom Oberland aus als Erdgeschoß zu bezeichnen ist (Abb. S. 113), waren ein Eßzimmer, ein Wohnzimmer, ein kleines Empfangszimmer und eine große Veranda unterzubringen. Alle diese Räume konnten an die Südfront gelegt werden. In diesem Erdgeschoß sollte aber auch noch ein Teil der Schlafzimmer, nämlich das




UNTERGESCHOSZ

GARTENPLAN UND GRUNDRISSE

ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HAUS WEGMANN: ANSICHTEN VON SÜDWEST UND VON DER STRASZE

Elternzimmer und zwei Kinderschlafzimmer nebst Nebenräumen untergebracht werden, weil das darüberliegende Geschoß nicht alle Schlafzimmer für die sehr kinderreiche Familie fassen konnte. Alle Wohnräume, sowie die Ablage sind von der Diele zugänglich. Für die Schlafzimmer ist ein besonderer Flur eingeschoben, von dem aus auch das Bad erreicht wird. Das ausgebaute Dachgeschoß enthält noch fünf Schlaf- und Fremdenzimmer, sowie ein später auszubauendes Arbeitszimmer des Herrn.

In dem nach Süden ganz freiliegenden Untergeschoß (Abb. S. 114) sollte auf Wunsch des Bauherrn vor allem für die Wirtschaftsräume sowie für ein großes sonniges Kinderspielzimmer gesorgt werden. Das Kinderzimmer (mit zwei tiefen Wandschränken und einem herumlaufenden Bortbrett für Spielgeräte ausgestattet) öffnet sich zunächst nach einem überwölbten Vorraum, der unter der östlichen Terrasse gewonnen ist. Hier können die Kinder auch bei Regenwetter in der freien Luft spielen. Für sie ist weiter gesorgt in einer bedeckten, seitlich ganz offenen Halle, die unter der westlichen Veranda liegt. Diese Kinderspielräume stehen in denkbar bequemster Verbindung mit dem Garten, der so angelegt ist, daß er reichliche Tummelplätze, besonders auf dem Rasenplatz zwischen Haus und Straße, bietet. Ein abgelegener besonderer Spielplatz mit Sandhaufen für die Kleinen befindet sich noch hinten auf dem rückwärtigen Teile des Grundstücks.

Der Hausplan hat eine geknickte Grundform, im einspringenden Winkel liegt diagonal der Hauseingang (Abb. S. 113). Man gelangt nach Überwindung einiger innerer Stufen sofort in die Diele. Aus dieser führt die Treppe, in einem dem Knick eingefügten Turme untergebracht, in das Obergeschoß; unter dieser Treppe liegt die Treppe zum Untergeschoß. Doch ist durch Anlage eines Aufzuges zwischen der Küche und der dem Eßzimmer zugeteilten geräumigen Anrichte dafür gesorgt, daß die Bedienung von der Küche nach oben nach Möglichkeit erleichtert ist. Im Untergeschoß (Abb. S. 114) ist reichlicher Raum für den Wirtschaftsbetrieb vorhanden. Der große Vorflur erweist sich als eine besondere Bequemlichkeit.

ARCH. HERMANN MUTHESIUS ◻ HAUS WEGMANN: ANSICHT VOM VORHOFE

Das Haus ist als Putzbau mit Rauhputzbewurf ausgeführt und hat ein rotes Ziegeldach. Das Erdgeschoß setzt über das Untergeschoß 7 cm über, wodurch für die Gliederung des Hauses eine markante Horizontale geschaffen wurde. Fensterläden sind überall angebracht mit Ausnahme der West- und Südfront des Hauptgeschosses, deren Fenster durch Rolläden geschützt sind. Die Dachüberstände, Giebelbretter, offenen Hallen usw. sind mit schablonierten Kanten verziert. Das Innere ist

ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HAUS WEGMANN IN RHEDE: ANSICHT VON DER GESELLSCHAFTSWIESE

einfach gehalten, da es vorhandene Möbel zu verwenden galt. Der Bauherr verfolgt das empfehlenswerte Ziel, die inneren Räume erst allmählich sorgfältiger auszubauen.

Besondere Aufmerksamkeit ist auf die Durchbildung des Gartens verwendet (Lageplan S. 114), wobei die allgemeine Einteilung sich ganz natürlich ergab, bei den Bepflanzungsvorschlägen hat jedoch Leberecht Migge hilfreiche Dienste geleistet. Bestimmend war für die Gartenanlage die erwähnte Geländestufe, deren Böschung im hinteren Garten erhalten blieb und der Bepflanzung zugeführt wurde. Vorn wurde der auf dem Oberland liegende Vorhof nach dem tieferliegenden Garten hin durch eine Futtermauer abgegrenzt. Zur Gewinnung eines genügend großen Rasenplatzes wurde die ganze Vorderfläche auf das Niveau des Unterlandes gesenkt. Der höherliegende Vorhof hebt sich hier durch eine Pergola gegen das Unterland ab. Die Ecke ist durch eine Laube betont. Die Pergola umzieht den ganzen Hof, so daß dieser einen geschlossenen Raumeindruck gewährt. Der Zufahrtsweg von der öffentlichen Straße steigt längs der Grenze zum Vorhof empor. In dem ziemlich großen Hintergarten ist viel Platz für Gemüse und Obst vorgesehen, auch eine Wäschebleiche war nach der dortigen Gewohnheit anzulegen. Unmittelbar vor der Südfront des Hauses dehnt sich ein Rosengarten aus*).

H. MUTHESIUS

*) Aus: Landhäuser von Hermann Muthesius. 300 Abbildungen und Pläne ausgeführter Bauten mit Erläuterungen des Architekten. F. Bruckmann A.-G. München. M. 15.—.

ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE — HAUS WEGMANN: ANSICHT VON SÜDOSTEN

RICHARD TESCHNER-WIEN

TEILANSICHT DES PLASTISCHEN SCHMUCKS DER ERKERNISCHE (VGL. S. 121)

# EIN DAMENZIMMER VON RICHARD TESCHNER

Unter den Wiener Sammlern nimmt Dr. Josef Kranz eine besondere Stellung ein. Er kauft Kunstwerke und Gegenstände des Kunstgewerbes nicht allein des Besitzes wegen, sei dieser auch reich an Freuden und an Ehren, sondern in der bestimmten Absicht, den schönen Rahmen seiner Lebensführung immer neu zu schmücken. So ließ er in sein vornehmes Haus alte Interieurs vollständig übertragen oder verwendete zur Gestaltung der Räume Folgen antiker, mit bestem Urteil und Geschmack erworbener Möbel, Oefen, Teppiche, Stoffe, Silbergeräte, Zinngeschirre, Majoliken, Porzellane und Gläser, indem er zwischen sie, wie eine Krönung, da und dort den edleren Organismus eines zeitgenössischen Bildes oder einer Plastik setzte. Dieser auf geschlossene Raumwirkung gerichtete, gewissermaßen antimuseale Trieb entspringt einer beweglichen Baulust, die ihrerseits nur den Teil einer allgemeinen, in solcher Frische nicht mehr häufigen Mäzenatengesinnung bildet. Das Verhältnis des modernen Amateurs zur Kunst hat sich im Vergleich zu früheren Jahrhunderten auch deswegen geändert, weil der Weg zum Erlebnis des Werkes nur selten über die Brücke persönlicher Beziehungen zum Künstler geht, während der auf plötzlichem Interesse oder dauernden Sympathien beruhende Verkehr von Mensch zu Mensch ehemals gerade die Voraussetzung für die Verbindung zwischen Kunstfreund und Künstler gewesen sein mag. Andrerseits ist die Psychologie des fördernden, Aufträge erteilenden Kunstliebhabers von der des Sammlers durchaus verschieden, indem seine Leidenschaft nicht so sehr auf das endliche Werk, als auf die liebevolle Teilnahme am Entstehen desselben abzielt und er in der vollendeten Schöpfung, keineswegs überheblich empfindend, nicht nur den Ausdruck einer fremden, sondern geradezu auch der eigenen Welt zu erkennen vermeint. Beide für den Mäzen charakteristische Züge, die sich in dem Wunsche kreuzen, sich selbst in der

künstlerischen Leistung einer auch menschlich bevorzugten Persönlichkeit finden zu dürfen, sind Dr. Kranz in hohem Grade eigen. Gegenwärtig scheint allem, was RICHARD TESCHNER schafft, sein wärmstes Gefühl zu gehören.

Nach Wien kam der Deutschböhme Teschner aus Prag, dessen barockes Mysterium seiner zwischen Schwind-Träumen und E. T. A. Hoffmannschen Grotesken anmutig spielenden Jugend verführerisch leuchtete. Hier hatte er, in einem geselligen Kreise lebend, eine angeregte Tätigkeit entfaltet und neben Bildern, Zeugnissen einsamer Stunden, als Gelegenheitskünstler im Sinne der Goetheschen Wortdeutung eine umfangreiche Graphik geschaffen, indem er, an jeden Anlaß des Tages heiter anknüpfend, Plakate, Ballkarten, Konzertprogramme, Illustrationen und Titelblätter für Bücher befreundeter Dichter, Widmungen für scheidende Gefährten, Exlibris zeichnete oder radierte. Der Strömung jener Jahre entsprechend, hatte er auch zum Kunstgewerbe gegriffen, Glasmosaiken, Metall- und Lederarbeiten gemacht und hatte sich an der damals überall anhebenden künstlerischen Reform des Theaters beteiligt, indem er Dekorationen nicht nur entwarf, sondern selbst malte, in welchen das Prinzip des gerahmten Bühnenbildes zum erstenmal durchgeführt erscheint. 1909 verließ Teschner Prag, opferte die Annehmlichkeiten einer verwöhnten Stellung, um der Gefahr des Gleichbleibens und damit Schlechterwerdens zu entgehen und machte

RICHARD TESCHNER-WIEN ◻ SCHRÄNKCHEN AUS DEM SCHLAFZIMMER

sich nach einer stillen Zeit der Selbstbesinnung, nach Reisen durch Italien, Holland und Belgien in Wien zu gereifterer Kunstübung seßhaft. Uebersieht man Teschners Werk, insoweit es früher schon sichtbar gewordene Elemente jetzt in geläuterter Form weiterbildet oder durch den späteren Aufbau des vielbesprochenen Marionettentheaters, sowie dadurch, daß plastische Arbeiten und Probleme gegenwärtig überwiegen, neue Hoffnungen bietet, so gewinnt man die Umrisse einer menschlich und künstlerisch gleich anziehenden Persönlichkeit. Ein feines Menschentum wird offenbar, das durch ein volksliedhaft schlichtes, vom Humor durchsonntes deutsches Weltgefühl in allen Lebenstiefen verankert ist, so daß es sich unbedenklich den Schwingungen der Gedanken und Schwebungen der Phantasie hingeben darf. Es enthüllt sich eine Vertrautheit mit allem Gerät, die genaueste Kenntnis jeden Materials und seiner sachgetreuen Behandlung, eine edle Handwerksgesinnung, die ein Erbteil von der Familie her sein mag, in der durch Generationen mannigfaltiges Handwerk blühte. Ein grüblerischer Zug fällt auf, die nimmermüde Lust am Experiment, handle es sich um eine neue Radiertechnik oder einen neuen Malgrund, um eine neue Art, den Stein zu schleifen oder den Firnis zu mischen. Vielleicht findet diese doppelgesichtige Begabung, die sich mit dem schönen Schein nicht bescheidet, sondern bis zum inneren Gerüst und Geheimnis der Dinge vorzudringen sucht, ihren sinnfälligsten Aus-

RICHARD TESCHNER-WIEN

SOFAECKE IM DAMEN-SCHLAFZIMMER

RICHARD TESCHNER-WIEN

DAMEN-SCHLAFZIMMER

RICHARD TESCHNER-WIEN DAMEN-SCHLAFZIMMER

RICHARD TESCHNER-WIEN KOPFENDE DES BETTES (VGL. S. 122)

druck darin, daß Teschner, der sich und andern zur Freude die Laute spielt, neuerdings mit überraschendem Erfolg wohltönende Lauten baut.

Der an Teschner gegebene Auftrag, in dem sonst nur Interieurs alter Stile enthaltenden Kranzschen Palais ein modernes Damenzimmer einzurichten, war ungewöhnlich, ist jedoch infolge des glücklichen Ausgangs für beide Teile um so ehrenvoller, da Teschner sich bis dahin als Innenarchitekt überhaupt nicht versucht hat und Dr. Kranz für diesen Zweck ungezählte Angebote zur Verfügung gestanden hätten. Wien ist seit jeher eine Stätte geschmackvoll gepflegter Wohnungskunst oder richtiger des Bedürfnisses danach gewesen, und sein Boden treibt eine Fülle von Talenten, die, leicht und anschmiegsam, auf die bekannt gewordene, durch den Schulzusammenhang merklich übereinstimmende Art allen dekorativen Wünschen nachzukommen, gewillt und fähig sind. Aber wie Teschner als Mensch nichts „Wienerisches“ hat, besitzt auch das Damenzimmer nicht die neue Wiener Note, übrigens auch sonst keine Verbindung mit zeitgenössischem Kunstgewerbe. Wichtiger als die Stilfrage erscheint hier die Tatsache, daß die Voraussetzung für das Entstehen dieses Zimmers nicht das selbst launischesten Entwürfen gegenüber geduldige Papier, sondern der ruhige Reichtum des sich in

RICHARD TESCHNER-WIEN TEMPERA-GEMÄLDE: SCHLAFENGEL

gegebene Grenzen fügenden Verstehens bildet, eine innere Kultur, die noch zwischen dem simplen Hausrat der urgroßväterlichen Stube erquickend webte, mancher bedeutenden Interieurschöpfung der Gegenwart jedoch bedenklich mangelt. Ferner ist zu betonen, daß, während einzelne Kunstgewerbler ihre Arbeit als Selbstzweck nehmen und die Bedingtheit ihres ganzen Tuns vergessen, Teschner, der an freie Auswirkung der Persönlichkeit gewöhnte Künstler, als Dienender an die Aufgabe herantrat. An schlechten Bildern kann man beobachten, daß eine oder mehrere Figuren den Betrachter unmittelbar ansehen und so einen außerhalb des Rahmens ihrer Existenz liegenden, im Sinne künstlerischer Moral daher unstatthaften Kontakt mit ihm suchen. Wer empfindliche Organe hat, vermag diesen „bösen Blick“ auch in manchem modernen Interieur zu erkennen, weil der Architekt seine Persönlichkeit nicht restlos in der ihm sachlich am besten scheinenden Lösung aufgehen ließ, sie vielmehr seiner Arbeit wie ein überflüssiges Ornament aufklebte und dadurch verriet, daß er mehr um den Beifall des Besuchers, als um das Wohlbefinden des Bewohners sich bemüht habe. Es darf als höchstes Lob der Teschnerschen Leistung ausgesprochen werden, daß sie, frei von je-

RICHARD TESCHNER-WIEN GROTESKE: TÄNZERIN

der Art falscher Absichtlichkeit, das zwingend Notwendige aufweist, das jedes Ding in der Natur und jedes Stück guter Kunst besitzt.

Neben dem Grundsatz, einen möglichst lichten und freudigen Gesamteindruck zu erzielen, ließ Richard Teschner sich von hygienischen Rücksichten leiten. Er verwendete daher, als stets bereite Staubfänger, weder Teppiche noch Wandstoffe, sondern fügte aus hellen Hölzern ein trotz des Reizes der Abwechslung ruhiges Parkettbodenmuster und schuf die Vorlagen für einen teils mit Schablonen, teils als Handmalerei ausgeführten Wandschmuck, der durch den Frohsinn seiner schlanken Arabesken und die frische Buntheit der Farben reizvoll wirkt. In eine klug gewählte Achse des wenig regelmäßigen Zimmers stellte er das Bett, das, wie die andern Möbel, in einem dem Wiener Barock des Maria Theresianischen Zeitalters frei und selbständig angenäherten Stil entworfen und aus zitronengelbem westindischen Atlasholz gebaut wurde, während die vergoldeten Randleisten und Füße aus dem weicheren Birnholz geschnitzt sind. Die Bettdecke, bei welcher das Problem der sich nicht verschiebenden, dekorativ abschließenden Form durch ein eingelegtes Gerüst glücklich gelöst erscheint, besteht wie

RICHARD TESCHNER-WIEN GROTESKE: TÄNZER

die Vorhänge, aus weißer chinesischer Seide. In der Verlängerung des Bettes, am andern Achsenende also, befindet sich, aus gleichem Material und in derselben Behandlung, die mit einer milchweißen Glasplatte gedeckte Kommode, über der sich, in genau berechnetem Größenverhältnis und festem Formzusammenhang mit ihr, das Temperabild „Berg der deutschen Arbeit" erhebt, das infolge der Ausgeglichenheit seiner Anschauung und seines motivischen Reichtums auf eine fast altmeisterliche Weise die von unseren Soldaten verteidigte handwerkliche, technische, wissenschaftliche und künstlerische Arbeit des deutschen Volkes darstellt, während darüber die Menschheit zum Festspiel des stark und siegreich angebrochenen Friedens zieht. Das an der Bettwand korrespondierende Oval trägt in einem ornamental besonders betonten Ausschnitt das Bild eines „Schlafengels". Die eine Ecke der zweiten Zimmerhälfte wird durch den anmutig gegliederten, grün-gold-weißen Ofen ausgefüllt, von dem Teschner nicht nur ein einzelnes Kachelmuster, sondern alle Matrizen gewissenhaft modellierte. Die andere erweitert sich zu einer Erkernische, die von dem unterhalb des Fensters eingebauten Sofa aus erdbeerrotem Seidensamt, der nach Teschnerschem Entwurf für alle Sitzmöbel als Be-

RICHARD TESCHNER-WIEN

KOMMODE IM DAMEN-SCHLAFZIMMER MIT DEM GEMÄLDE „BERG DER DEUTSCHEN ARBEIT“

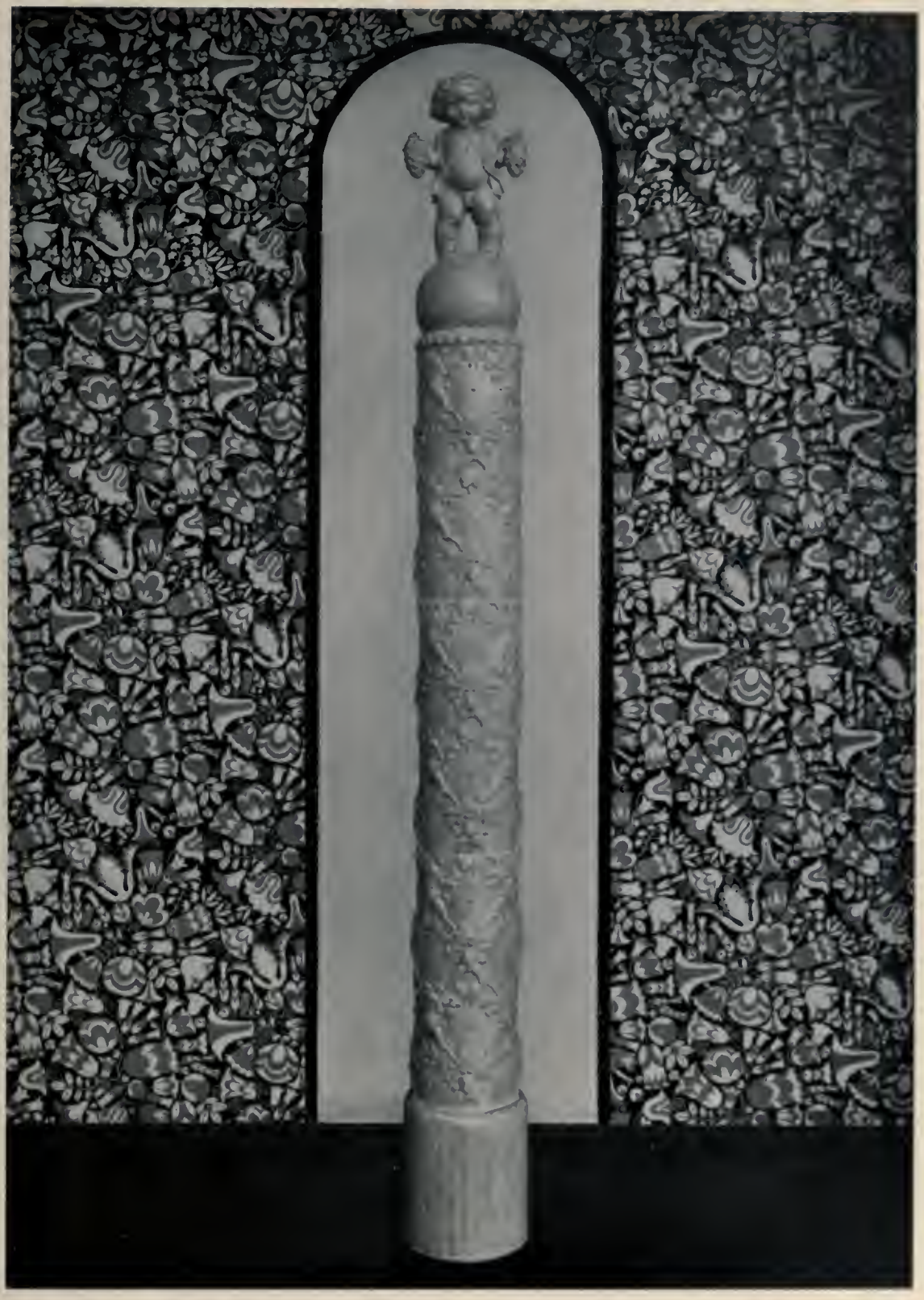
RICHARD TESCHNER-WIEN TEMPERA-GEMÄLDE „BERG DER DEUTSCHEN ARBEIT“

RICHARD TESCHNER-WIEN

DECKENLEUCHTER IM DAMEN-SCHLAFZIMMER, ALABASTERPLATTEN IN BRONZEFASSUNG

zug eigens gewebt wurde, und von der oberhalb des Fensters angebrachten Gruppe eines „Liebespaars" aus glasiertem Ton ihre architektonischen Akzente erhält. Rechts und links hängen auf koloristisch üppigstem Ornamentenfeld die Grotesken des „Tänzers" und der „Tänzerin", deren Schwarzweiß-Charakter durch leicht eingesetztes Gold und pompejanisches Rot eine erlesene Steigerung erfährt. Den Eingang zur Nische flankiert auf einem Pfeilerkästchen ein geschlossener Schrein aus geschnitztem, vergoldetem Lindenholz. Geöffnet, zeigt er die „Hausgöttin", eine kniende weibliche Figur aus wunderbar leuchtendem Alabaster, während der Helm aus getriebenem Silber und grünen Opalen, der Hals- und Armschmuck aus getriebenem Gold und Edelsteinen verfertigt wurde. Der große Beleuchtungskörper besteht aus geschnittenen Alabasterplatten in vergoldeter Bronzefassung. Er streut ein ungemein mildes Licht aus, und es ist schwer zu sagen, ob das Zimmer sein heimliches Seelchen, das ihm sein Schöpfer verlieh, im Sonnenschein oder Lampenlicht eher enthüllt. Aber die Gedanken müssen tröstlich sein, die hier den Morgen und Abend der Schlafenden begleiten.

HUGO HABERFELD



MICHAEL POWOLNY-WIEN

KERAMISCHE SÄULE MIT PUTTO

MICHAEL POWOLNY-WIEN MAJOLIKA-RELIEF „FLORA“
Ausführung: Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik, Gmunden

MICHAEL POWOLNY-WIEN
PUTTO

Ausführung: Wiener und Gmundner Keramik

# MICHAEL POWOLNY

Es lohnt sich, an unser Kunstgewerbe einmal die peinliche Frage nach seinem Stil zu richten.

Eine Zeitlang, in den ersten Jahren der Secession, schien es so, als ob er im Anzug wäre. Aber da man mit dem Ornament den Anfang gemacht, die Sache sozusagen am falschen Ende angepackt hatte, wurde vorerst nichts daraus. Doch blieb von dem Gründerprogramm wenigstens die Abkehr von den anderen, alten Stilen. Wohl war damit der zeitgemäße noch nicht gefunden, aber seine Notwendigkeit in strenger, wenn auch negativer Form begründet. Und als sich nun noch die Forderungen nach einer stoff- und zielgerechten Arbeitsweise einstellten, richtig begriffen und zu einwandfreien Wirklichkeiten wurden, schien der beste Weg gewonnen, die Erfüllung nahe. Aber in Wahrheit war das doch nur ein guter Anfang. Wir haben den Boden für eine neue, allgemeine Verständigung des Handwerkes, ohne die ein Stil nicht wird, aber den Stil haben wir noch nicht.

Warum? Darauf gibt es viele Antworten. Die treffendsten müssen aus dem brüchigen Verhältnis unserer Kultur zur Kunst zu holen sein, einige davon werden auch später noch zur Sprache kommen. Vorderhand sei nur auf eine Tatsache der Kunstgeschichte hingewiesen. In den Fächern des Kunstgewerbes hat sich bisher jeder Stil in einer Abhängigkeit verschiedenen Grades von den gleichzeitigen bildenden Künsten entwickelt. Den meisten gab dabei die Architektur das Stichwort. Der umgekehrte Fall ist, das beweist schon der Irrtum des Baumeisters Semper über die Entstehung des Rokoko aus dem Meißner Porzellan, immerhin möglich, aber bisher niemals wirklich geworden. Und so haben wir ersten Grundes deshalb keinen Stil im Kunstgewerbe, weil wir noch keinen in der Architektur haben. Denn auch hier sind vorläufig nur Bedingungen, noch nicht Erfüllungen gegeben.

Dieser unhaltbare Zustand einer halben Verwirklichung hat das Bedürfnis nach der ganzen nur noch gesteigert. Man wird es ebenso den erregten Erörterungen der letzten Jahre über die Frage der Typisierung des Kunstgewerbes wie auch jenen Kriegswerken entnehmen können, die unter dem Zwange der Zeit die strittige Frage vorläufig zugunsten des Typischen gewendet haben. Denn letzten Endes ist auch in dieser Strömung das Verlangen nach Sammlung und Vereinbarung der gesonderten Kräfte rege, schlummert auch in diesem Streit der Ruf nach dem Stil. Ob er dabei auf den rechten Weg geraten ist? Niemals bisher ist Stil durch eine gemeinsame Entschließung, durch den Zwang eines Diktates erreicht worden, sondern nur durch Entfaltung. Aber der Widerspruch ist doch nur scheinbar. An

MICHAEL POWOLNY

NISCHENRELIEF

GIPSMODELLE

seinen beiden Polen waltet Gemeinregelung der Arbeit, Organisation in irgend einer Form, — dort als Ursache, hier als Folge.

Da wir ohnedies auf Keramisches losgehen, bietet sich der Rückblick auf das Meißner Porzellan, ein vorzügliches Stilprodukt, fast von selber an. Wir meinen jene kulturnotwendige Frühentwicklung, die in dem Namen Kändlers gipfelt und abbricht. Sie hat als Fabrikat keine zwingende örtliche Vorbedingung, so wenig wie unsere Keramik von heute. Auch ihre materielle Geschichte verläuft noch in einer Parallele mit jener keramischen Arbeit, die wir heute hinter uns haben: Im fortwährenden tätigen Umgang mit dem Stoffe werden seine Eigenschaften gründlich kennen gelernt und durch unablässiges Versuchen zu ihrer vorteilhaftesten und eigentümlichsten Erscheinung gebracht. Auch in dem fürstlichen Unternehmer gehen reelle und künstlerische Erwägungen von Anfang an untrennbar zusammen. Aber damit ist die Form, die den Stil macht, noch nicht erreicht. Und hier setzt die Parallele aus.

Zunächst erscheinen wir im Vorteil, in der Lehre und in der Organisation der Arbeit. Beides hängt zusammen. Denn es war Werkstattlehre, wie bei uns. Aber Personalia, Rankünen, Einseitigkeiten und wirtschaftliche Durchkreuzung brachten es mit sich, daß Arbeitsteilung und Spezialistentum immer mehr um sich griffen und das Schicksal der Sache zuletzt auf einzelne Personen gestellt erschien, mit deren Verschwinden es abwärts ging, gehen mußte. Davor sichert uns unsere Erziehung, die jede Hand zum ganzen Werke heranbildet und damit ihre allseitige Rolle im künftigen Betriebe vorbereitet.

Aber darüber hinaus führt in Meißen Stilentscheidendes das Wort, das uns heute noch fehlt. Schon daß damals eine bildende Kunst da und lebendig ist, die dem feinen irdenen Hausrat, Hausschmuck, im voraus Räume schafft, auf die er formalen Bedacht nehmen

MICHAEL POWOLNY

BAUKERAMIK

GIPSMODELLE

muß, geht uns heute ab. Unserem Künstler fehlt die erste, bestimmende Orientierung, er hat keine klare Vorstellung von der künftigen Umgebung seiner Werke, er kann sie nicht in bindenden künstlerischen Zusammenhängen denken, aus ihnen hervorbringen. Aber das ist nicht einmal das Wesentlichste. Damals ist die Kunst, die das Wort verdient, Spiegelung eines gesellschaftlichen Geistes, den sie ebensosehr darstellt wie er sich in ihr. Dort gab es einen gesellschaftlichen Urheber im Kunstgewerbe, der auch als bestimmender geistiger Wille hinter dem Werke stand, darin fast gleichberechtigt mit dem Künstler. An der ausgesprochenen, fest umrissenen Physiognomie beider lag es, daß sie sich gegenseitig kannten und verstanden. Zuerst war es ein König, dann ein Hof, — niemals aber eine entfremdende Schicht, die zum Künstler nur etwa den kühlen Abstand des zahlenden Gönners wahrte, sondern ihm den Boden einer weiter reichenden, zeitlebendigen Gesinnung darbot. Geht es nicht um einen formellen Auftrag, — wer ist heute der Gegenpart? Und ist er nur eine offene Frage, eine unbestimmte Vorstellung, wie kann das, was werden soll, den Zusammenhang mit dem Leben tragen, ihn klar und notwendig gestalten, ohne den ein Stil nicht wird, niemals wurde? Was Wunder, daß wir der Großstadt viel Bauernmäßiges — wir meinen die Form, nicht die Arbeit — bieten und daß unsere Künstler in der Not der Isolierung verharren, die jedem Stilwerden im Handwerk feindlich ist!

Daß der Künstler POWOLNY die gedrungene Linie der schlanken vorzieht, die in sich verlaufende, gedrückte Kurve, die auch dort, wo die Form oder das Hauptmotiv gestreckt zur Höhe geführt werden, diese so reich begleitet, daß sie gehemmt und wiederum zurückgebracht werden; daß ihn dieser ornamentale Sinn zu kurzen, stämmigen Figurenbildungen bringt, namentlich Kindern, deren voller Körper der Arbeit in geschlossenen Massen, deren ursprüngliche Bewegung seinem herzlichen Humor entgegenkommt; daß er das Figurale dem

Geschirr, das Spärliche und Getönte einer ungebundenen Farbigkeit vorzieht, — das alles liegt wohl auf einer Linie, gehört zur notwendigen Einseitigkeit eines Künstlercharakters, dem die sprunghafte Lässigkeit wider die Natur ist. Und hat dazu beigetragen, daß seine Werkstätte, die Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik, eine deutliche, leicht erkennbare Richtung nahm. Aber es steht doch auch in jenen eingangs erwähnten Hemmungen, die das Merkwürdige zustande kommen lassen: daß einer als Lehrer ein aufrichtiger und tief wirkender Bereiter des Stiles sein kann und in der gleichen Wirkung gehindert und gemindert wird, sowie er ins Lebendige tritt und mit der Unzulänglichkeit unserer Lebenskultur in tätige Auseinandersetzung gerät.

K. K. KUNSTGEWERBESCHULE, WIEN: KERAMISCHE WERKSTÄTTE ▫ BLUMENGEFÄSZ

Der Lehrer Powolny ist ein vortrefflicher Bereiter des neuen Stils. Das macht zunächst, daß er ein ganzer Werkmeister ist. In seiner Schule herrscht der gesunde Werkstättengeist. Alles ist da, um die Arbeit vom Tonstaub zum fertigen Werk zu führen. Jeder wird mit jeder Arbeitsstufe des Stoffes vom Urzustand bis glänzenden, farbigen Brennprodukt selbsttätig vertraut. Er erwirbt im wahrhaftesten und vollständigsten Sinne des Wortes Stoffkenntnis. Und schult an dem, was dazwischen liegt, an der Töpferscheibe, dem Modell und der freien Bildung, die Umgänglichkeit der Hand, der das Urteil des Auges einsichtiger und begründeter folgt. Das heißt: er wird ein Handwerker.

Er kann zuletzt alles, was zur Sache gehört, Fayence und Majolika. Und alles hat die notwendige, überzeugende Schönheit der Arbeitsform. Handlich und gebrauchsfähig ist das einfache Hausgeschirr, seine wohlige Bildung, sein tiefer Glanz der Grund des Gefallens, der gepreßte Ring, die Blume nur bescheidene Draufgaben der Zier an rechter Stelle. Breit ruht die Schale, bietet sich in der Einschnürung überm Fuße der Hand zum sicheren Griffe, entfaltet sich weiterhin im Flusse des Stoffes zum fassenden Kelche. Aber dieser Stoff hat nicht eine Art, er hat so viele, als zwischen Fluß und Härte gelegen sind. In einen solchen anderen Zustand greift die Behandlung, die knusperige

K. K. KUNSTGEWERBESCHULE, WIEN: KERAMISCHE WERKSTÄTTE ▫

BLUMENGEFÄSZ IN MAJOLIKA UND FAYENCE-VASEN ▫

K. K. KUNSTGEWERBESCHULE, WIEN:
KERAMISCHE WERKSTÄTTE

FAYENCE-VASEN

Bildungen von bewegten Umrissen und durchbrochenem Innern hervorbringt. Dann wachsen die Formen zu Größerem, ihr Reliefschmuck wird reich und bedeutsam. Das Vollkommenste sind die wuchtigen Gartenvasen. Der hervortretende plastische Zierat führt zu Zwischenbildungen, Gefäß und Figürliches mischen sich. Der Aufbau gewinnt an Gewicht. Er bleibt einfach, zusammengehalten, das brüchige Material widerstrebt scharfer Beweglichkeit. Zuweilen verschwistern sich gefäßhafte Grundformen und Freiplastisches zum organischen Gewächs. Dann trennen sich die Gebiete, die Figur wird als Besonderheit genommen. Der Art des Lehrers bietet sich die Tierwelt, namentlich die kleine der Hasen, Hunde und Vögel, mit all ihrer Ursprünglichkeit besonders an. Aber darüber hinaus kennt und pflegt er die Bekundung des eigenen Schülerwesens. Sie wächst unter seiner Hand gelegentlich zum feingliedrigen, gelenkigen Tierstück oder gar zum Großmenschlichen, zu echter Monumentalität.

Das sind die Schwestern SITTE, OLGA und JULIA, und das ist ROBERT OBSIEGER. Aber auch andere entfalten sich in der Schule zu ihrem Wesen, — mehr noch — zur Sprache ihres Ortes, Standes und Stammes. Man braucht nur an HELENE JOHNOVA zu erinnern. Darin liegt wohlbewußte Pflege. Und man muß sagen: soweit es am Lehrer ist, geschieht alles, um seinem Handwerk den Weg zu einem Stil zu bereiten, — zu einem Wiener und einem österreichischen.

Aber hier liegt schon eine Ungereimtheit, wir sind an der harten Scheide von Schule und Leben. Wien ist nicht Oesterreich. Dem fertigen Schüler bleibt die Wahl sich zu entscheiden. Aber entscheiden muß er sich, wenn es zum Stile kommen soll. Und hat er sich entschieden, dann muß er den Leserkreis klar ins Auge fassen, mit dem er verwachsen will. Aus ihm, nicht für ihn schaffen! Sonst gerät die beste Lehre in Gefahr, nachträglich zu bloßer Fertigkeit zu werden. Oder wie kommt es denn, daß wir wohl schon seit Jahren eine Schulwerkstätte haben, die ihre Pflicht meisterhaft erfüllt, daneben einen starken Betrieb, der von ihr erzogen wurde, aber vom Stil noch gerade so fern sind wie die Lehre vom Leben?

MAX EISLER

K. K. KUNSTGEWERBESCHULE, WIEN: KERAMISCHE WERKSTÄTTE

MAJOLIKA-GRUPPE ST. GEORG

# DENKMÄLER ZUM NACHMACHEN

Nicht weniger denn heute hat man vor hundert Jahren, vor und nach den Befreiungskriegen Denkmalspläne und Denkmalsnöte gehabt. Die Zeit war ja auch schon grüblerisch spekulativ; sie hatte nicht genug an der Tat, ihr Begehren war auch schon den Nachruhm vorwegzunehmen und die große Leistung in mannigfachen Spiegeln wiedergespiegelt zu haben. Aber in dem Preußen jener Tage, das mit solchen Weihetums-Ideen mehr spielte, als sie auszuführen gedachte, gab es einen genialen Künstler: SCHINKEL, den es nicht wenig reizte, alle diese auftauchenden Pläne in Form zu bringen.

Man weiß, daß die Mehrzahl dieser Pläne Skizzenblätter geblieben sind. Schinkel selbst scheint nicht besonders schmerzlich daran getragen zu haben, daß ihm hier wie so oft nur auf dem Papier zu bauen vergönnt gewesen. Manche dieser Blätter, die jetzt von Max G. Zimmermann zu einer Ausstellung und auch in einer kleinen Monographie (erschienen im Zirkel-Verlag) vereinigt worden sind, mutet wenigstens an, als ob es nur als Federspiel eines gern phantasierenden Architekturzeichners entstanden wäre.

Schinkel hat eine Unmenge Möglichkeiten durchgeprobt. Man kann sagen, daß Schinkel altes Kunstgut, wo immer er es anschaute, auch daraufhin geprüft hat, ob es sich in Denkmalsform umgießen lasse. Schon die Entwürfe zu dem Friedrich-Monument lehren das. Da ist ein Sarkophag mit einer Quadriga, da ist die Trajansäule, ist ein Turm geplant, zu dem das Vorbild die Rekonstruktion des Septzoniums war, da ist ein vierkantiger Pfeiler mit einer Reiterstatue, umgeben von einer Säulenhalle, ist schließlich der riesige Gedenkbau, den Persius für den Mühlenberg bei Potsdam umarbeitete, und der Aufnahme gefunden hat in dem Strackschen Bau der Nationalgalerie. Es ist als Denkmal der Befreiungskriege für den Leipziger Platz ein großer gotischer Dom geplant. Nach dem Campo Santo und dem Baptisterium in Pisa wird eine gotische Zentralkirche entworfen. Man sieht als einen der reizvollsten Grabsteine das ausnahmsweise einmal ausgeführte Scharnhorst-Denkmal. Ein Ehrenhof mit Pfeilerstatuen, der Rundturm, das Tabernakel, der Sarkophag mit und ohne Baldachin, die Stele und wie viele andere Möglichkeiten noch sind durchgestaltet! Man hat ein übriges getan und hat nach Möglichkeit auch die Bauwerke beigefügt, die Schinkel als Anregungen gedient haben. Eine höchst lehrreiche Zusammenstellung, die das mächtige und eigene Formgefühl Schinkels aufs neue beweist, um gleichzeitig doch auch zu zeigen, wie sehr alles aus zweiter Hand war, was zu seiner Zeit geschaffen, und vor allem, was damals gewollt war.

Selbstverständlich konnte es bei der gegenwärtigen Neigung gewisser Architektenkreise, in Schinkel für all und jedes ein brauchbares Architekturrezept zu sehen, nicht ausbleiben, daß diese Ausstellung noch eine andere, nicht gerade erfreuliche Tendenz erhielt. Stimmen wurden laut, man habe bei Schinkel eine solche Fülle unausgeführter Denkmalspläne, daß wir eigentlich nichts besseres zu tun vermöchten, als diese Pläne für den etwa notwendig werdenden Bedarf an Kriegsdenkmälern aufzugreifen und in mehr oder weniger freier Abwandlung auszuführen. Ja es wurde (von Zimmermann selbst) geradezu der Vorschlag gemacht, den von Schinkel für den Leipziger Platz geplanten gotischen Dom, wenn auch an anderer Stelle, aufzubauen. Das heißt doch wohl die Pietät etwas zu weit treiben. Auch Schinkel als Anreger ist nicht ganz ungefährlich. Mag sein, daß wir ihn heute besser verstehen als die Generation von vor 50 Jahren, aber die Strackscbe Nationalgalerie, die ja ein Aufgreifen, ein Verarbeiten eines solchen Schinkelschen Denkmalsplanes war, sollte doch einigermassen eine Warnung sein. Und ob der Entgleisungen bei unseren Schinkel-Epigonen weniger sein werden, darf nach all den Proben, die wir in der Richtung doch wohl zur Genüge haben, bezweifelt werden. Ueberdies — bei aller Wertschätzung muß man sich darüber klar sein — hat doch nur ein Teil des Schinkel-Werkes und nur der kleinste Teil des Schinkel-Denkmals-Werkes die Kraft, vorbildlich zu wirken. Das armselige Kreuzberg-Denkmal in Berlin und der Obelisk für den General Courbière in Graudenz, diese verewigte Festdekoration, gehören nicht dazu, wie auch fast alle die Entwürfe „im gotischen Stile", wie auch nicht die „Via Appia" und ähnliche Phantasien, die als Bühnenprospekte sehr brauchbar gewesen wären. Uns „liegt" nur noch der antikisch gerichtete Schinkel, der klassizistische Schinkel, der, so sehr er auch Schöpfer gewesen, doch immer auch das Bildungsprodukt seiner anlehnungsbedürftigen Zeit war. Will man aber wieder Anlehnung und Ableitung, will man auch bei den Malen,

ARCH. O. F. MATTHES-MÜNCHEN VERKAUFSRAUM DER BUCHHANDLUNG A. BUCHHOLZ IN MÜNCHEN

die von dem Geist dieser Kriegszeit zeugen sollen, wieder Unfrische und Unselbständigkeit, so ist es nicht erfindlich, warum man bei Schinkel haltmachen soll, warum man nicht richtiger, nicht aussichtsvoller zurückgreifen sollte auf die Urquellen, aus denen schon er geschöpft hat, warum es nicht gleich die Kunst der Griechen und Römer sein soll. Oder, um ein anderes Beispiel zu nehmen, der „Schöne Brunnen“ in Nürnberg, den Zimmermann hier als Vorbild neben das Kreuzberg-Denkmal hängt, ist doch wohl ergiebiger als das vor hundert Jahren entstandene dürftige Ding. Ich weiß, diese Konsequenz wird man ablehnen. Solchen Eklektizismus wagt man nicht mehr zu empfehlen und glaubt etwas anderes, etwas Besseres zu tun, wenn man „Tradition“ zu pflegen vorgibt.

Uebrigens sind wir schon tiefer in diese Ungeistigkeit verstrickt, als man zugeben will. Sieht man sich einmal 100 oder auch 500 unserer neuen Denkmalsentwürfe an, so überkommt einen die Langeweile ob all der Eintönigkeit, die zurückzuführen ist auf die paar Vorbilder, an die man sich wieder und wieder klammert, um nicht schöpferisch werden zu müssen. Zugegeben, es ist „Niveau“ in diesen Sachen; des wüsten, formlosen Zeugs, dessen wir sonst bei derlei Papier-Architekturen gewärtig sein mußten, ist es weniger geworden; aber das ist auch alles. Gerade bei solcher Gelegenheit, wo man einmal nicht ganz dem Zweck untertan und sachlich zu sein brauchte, ist diese künstlerische Unfrische und Schwunglosigkeit doppelt befremdlich. Man braucht dagegen ja nur einmal die in Oesterreich, in dem Wettbewerb der Wiener Kunstgewerbeschule entstandenen Denkmalsentwürfe zu betrachten. Da, wo man nicht so sklavisch untertan ist einer eingebildeten Tradition, sind doch ganz überraschende Dinge entstanden, die man vielleicht nicht alle ausgeführt sehen möchte, die aber doch in weitestem Maße künstlerisches Temperament, Erfindungsgabe und Gestaltungsvermögen bekunden. Diese Art, die von dem schöpferischen Künstler ausgeht und darauf hinzielt, schöpferische Kräfte zu wecken, ist die vorbildliche, nicht aber eine auch noch so ehrwürdig gemeinte Abhängigkeit vom unwiederbringlich Gestrigen. PAUL WESTHEIM

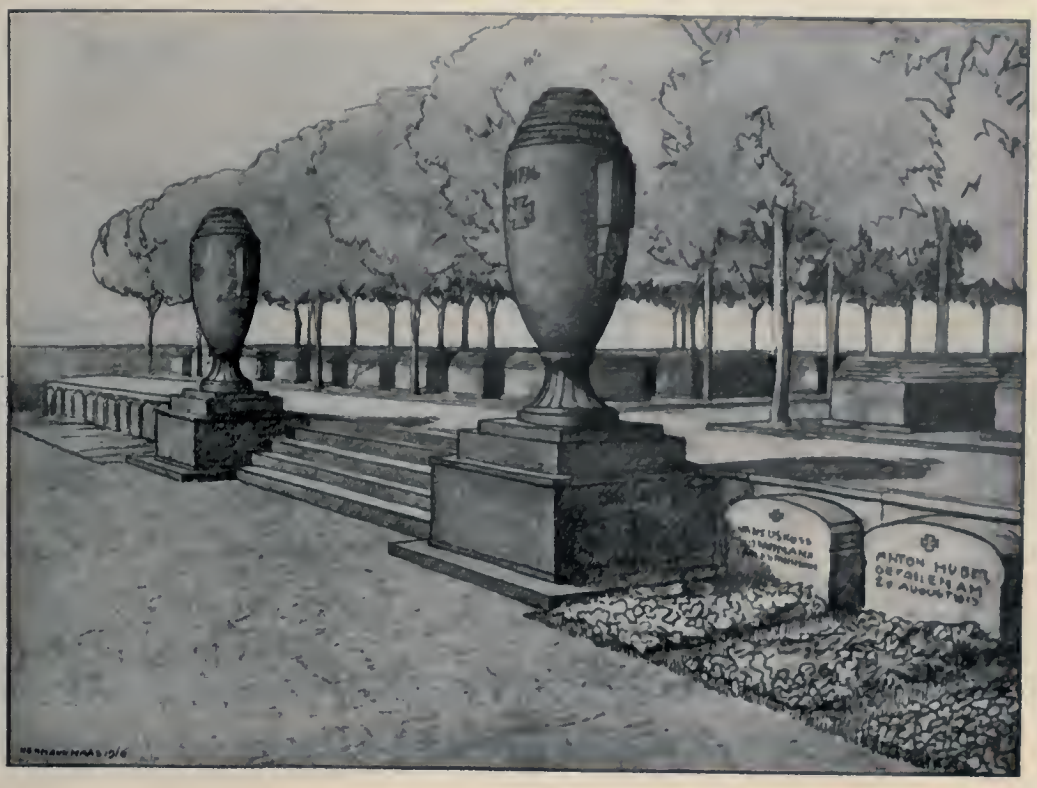
ARCH. O. F. MATTHES-MÜNCHEN ◻ ECKE AUS DEM VERKAUFSRAUM DER BUCHHANDLUNG A. BUCHHOLZ
Ausführung: Kunstgewerbliche Werkstätten O. Matthes, München

HERMANN HAAS-MÜNCHEN ENTWURF FÜR EINEN EHRENHAIN

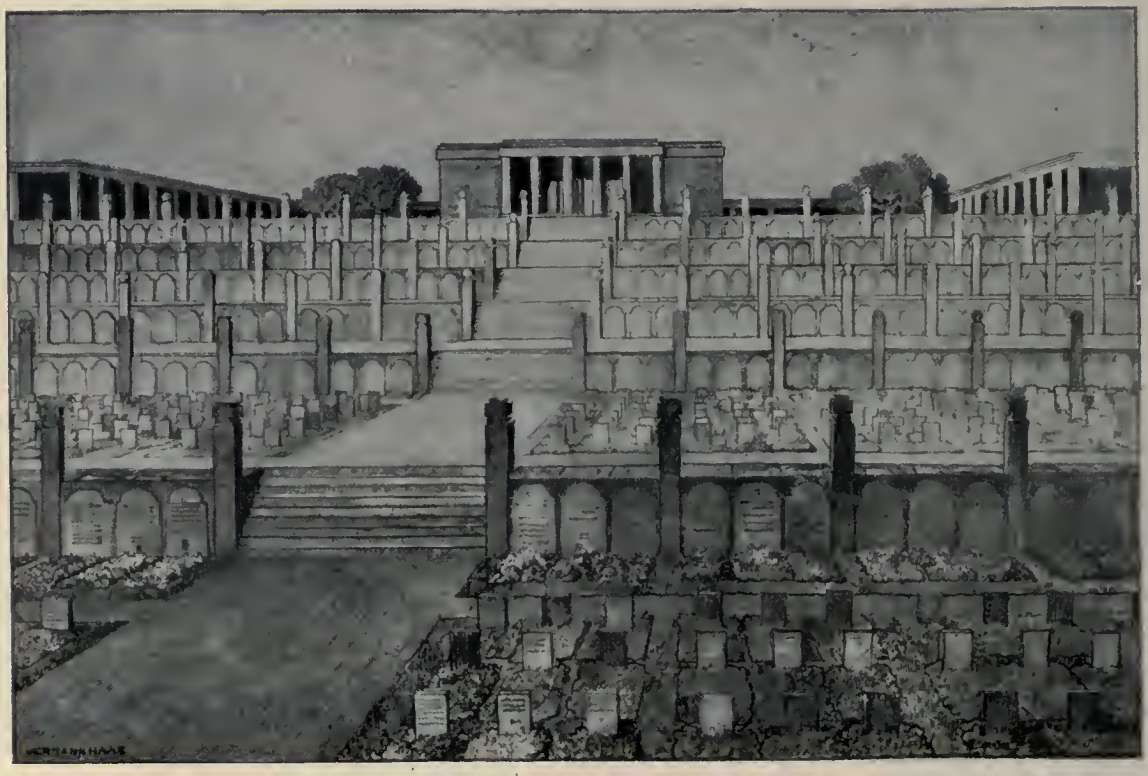
# ZU DEN FRIEDHÖFEN VON HERMANN HAAS-MÜNCHEN

Die Friedhöfe sind im Laufe des letzten halben Jahrhunderts Stätten der heillosesten Unordnung geworden. Mit schaudernmachender Deutlichkeit zeigt das beschämende Durcheinander eines zeitgenössischen Friedhofs die Hilflosigkeit der Behörden, die sich nicht Rats wußten, die das Friedhofsgelände mit dem Lineal aufteilten, stumpfsinnig Reihe um Reihe, Feld um Feld belegten und auf die landschaftliche und künstlerische Ausgestaltung der Gottesäcker nicht den mindesten Einfluß nahmen. Wie prachtvoll sind die alten Friedhöfe, denen man noch da und dort in deutschen Landen begegnet (z. B. in Stuttgart, Koblenz, Salzburg), die besonders auf den Dörfern noch vielerorts anzutreffen sind, und wie gräßlich daneben die neuzeitlichen Anhäufungen von üblen Steinmetzarbeiten in den modernen „Zentralfriedhöfen" der Großstädte! Selbst sehr gute künstlerische Arbeiten sind rettungslos verloren, wenn sie sich in diese Stapelplätze des Kitsches und des Schunds verirren. Denn letzten Endes bestimmt der landschaftliche und architektonische Rahmen den Eindruck eines Friedhofes, nicht das Einzelmonument.

Von diesem Gesichtspunkt architektonisch-landschaftlicher Ueberordnung aus will Hermann Haas in München die Friedhöfe wieder starken künstlerischen Wirkungen und einem ästhetisch befriedigenden Eindruck zuführen. Es liegt eine Reihe vortrefflicher Entwürfe vor, die alle in den letzten Monaten unter dem Eindruck des gewaltigen Beutezugs des Todes entstanden sind. Die idyllische Wirkung der alten Friedhöfe wird nirgends angestrebt; Haas erkannte, daß sie unserer Zeit keineswegs gemäß sei. Seine Friedhöfe sind auf Monumentalität eingestellt. Indes will die Monumentalität in diesem Sinn nicht prunkend einherschreiten, sondern ist gleichbedeutend mit Ordnung, Strenge, Ernst, Feierlichkeit, Stil. Die starke Wirkung, die von den Entwürfen ausgeht, ist durch zwei Momente bewirkt: durch die angestrebte Geländebewegung und durch die feine Abwägung von Baum und Stein. Für das bewegte Gelände und die dadurch hervorgerufene starke Monumentalwirkung ist besonders der Terrassenfriedhof (Abb. S. 144) bezeichnend, für den Stimmungszauber der Verbindung von Monument und Baum spricht der Entwurf für einen Ehrenhain (S. 142), der in seiner feierlichen Stille an Böcklinische Landschaftskunst gemahnt. G. J. W.



HERMANN HAAS-MÜNCHEN ▫ ENTWÜRFE FÜR EINEN EHRENFRIEDHOF MIT SARKOPHAGEN



HERMANN HAAS-MÜNCHEN

ENTWÜRFE FÜR EINEN TERRASSENFRIEDHOF MIT EHRENHALLE

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

TURBINENFABRIK DER A. E. G. IN BERLIN

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN — HOCHSPANNUNGSFABRIK DER A. E. G. IN BERLIN

# PETER BEHRENS ALS INGENIEUR-ARCHITEKT

In Peter Behrens ist der deutschen Industrie ein kraftvoller Künstler erwachsen, der — wie keiner vor ihm — es versteht, ihren Erzeugnissen wie ihren Bauwerken packenden Ausdruck zu verleihen. Was Messel für das Kaufhaus war, das und noch mehr bedeutet Peter Behrens für die Fabrik und die gesamten Industriebauten. Er ward der zuverlässige Führer der Kunst zu den Stätten der werktätigen Arbeit. Von der Malerei ausgehend, durch das Kunstgewerbe fortschreitend, hat ihn sein künstlerisches Schaffen mitten in das Großgewerbe gestellt. Seit über einem Jahrzehnt gehört er der Industrie, deren Wesenheit er, wie selten ein Baukünstler unserer Zeit, erkannt hat. Hierin — in dem Erkennen und Verstehen der Eigenart des industriellen Schaffens — ist der Erfolg begründet, den Behrens errungen hat.

Als künstlerischer Berater einer der führenden Elektrizitätsgesellschaften hat er sich zunächst eine tiefgehende Kenntnis der Werkstattstechnik erworben, hat die Bearbeitungsmöglichkeiten ergründet und sich den wirtschaftlichen Grundlagen des Betriebes angepaßt. Als Technologe denkend und als Künstler empfindend sind so die in unseren Abbildungen wiedergegebenen Gebilde entstanden. Sie haben den Auftraggebern außer dem direkten wirtschaftlich-finanziellen Erfolg die in weite Zukunft wirkenden Sympathien aller Bevölkerungsschichten eingetragen, welche in steigendem Maße nach künstlerischer Veredelung unserer Umgebung verlangen. Dieses Verlangen ist nicht auf Mehrung von Kunstwerken und Häufung von ornamentiertem Gerät gerichtet, will keine „künstlerischen Zutaten", keine Kunst als Kulisse oder Umhang des Nützlich-Nüchternen. Die Kunst soll auch nicht Maßstab für den Wert des Gebrauchsgegenstandes oder des Bauwerkes sein. Wie nach einem unvergänglichen großen Naturgesetz alle Körper gleich schwer sind, sollen alle Werkgebilde auch gleich schön sein. Das Sehnen der Zeit geht nach „Kunst überall" in Stadt und Land, im Haus und auf der Straße, in Wohnstätte und Werkstätte. Mit zwingender Folgerichtigkeit ergibt sich hieraus das Streben, auch unsere Produktionstechnik, wie überhaupt das ganze technische Schaffen, in die Richtung künstlerischen Empfindens einzustellen. Das Kunstgewerbe allein konnte und kann die immer größer und dringlicher werdende Arbeit nicht leisten. Schon die Wortbildung „Kunstgewerbe" zeigt ja eine sinnwidrige Beschränkung. Alles Gewerbe, alles werktätige Schaffen muß künst-

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

HOCHSPANNUNGSFABRIK DER A.E.G. IN BERLIN: MITTELTEIL DER NORDSEITE

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

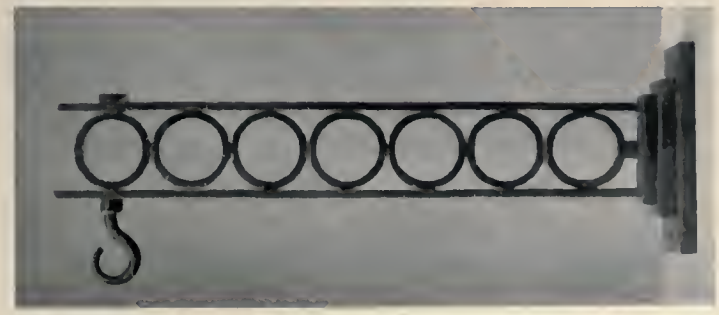
FABRIK FÜR BAHNMATERIAL UND GROSZMASCHINENHALLE DER A. E. G. IN BERLIN

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN ◘ EINBLICK IN DIE GROSZMASCHINENHALLE DER A.E.G. IN BERLIN

P. BEHRENS-BERLIN ▫ ELEKTR. BOGENLAMPE

P. BEHRENS-BERLIN ▫ MANOMETERSTÄNDER

lerisch geleitet und beeinflußt sein. „Die Kunst ist keine Dienerin der Menge“ — aber sie ist die Sonne für alle, also auch für die Menge. Das Problem der Zeit lag in der Frage nach der Möglichkeit künstlerisch belebter Massenproduktion billiger, guter und zugleich schöner Fabrikarbeit und in weiterer Folge nach der Möglichkeit ebensolcher Fabriken. Die Lösung dieses Problems ist Behrens gelungen. Was die in großer Zahl und Menge in der neuzeitlichen Volkswirtschaft erforderlichen Kleingeräte, Werkzeuge, Apparate, Maschinen, Verkehrsmittel usw. betrifft, so hat der Künstler sich zunächst neben, nicht über den Ingenieur gestellt und wie dieser sich den zwingenden Forderungen der Produktionstechnik unterworfen. Die letztere verlangt strenge Beachtung der betriebstechnischen Möglichkeiten und eine materialgerechte Konstruktion. „Es handelt sich eben darum,“ so sagte Behrens einmal, „für die einzelnen Erzeugnisse Typen zu gewinnen, die sauber und materialgerecht konstruiert sind und dabei nicht etwas unerhört Neues in der Formgebung anzustreben, sondern bei denen gewissermaßen der Extrakt aus dem vorhandenen guten Geschmack der Zeit gezogen



PETER BEHRENS-BERLIN LAMPENARM

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN SCHNELLBAHNWAGEN

wird.“ Den Extrakt aus dem vorhandenen guten Geschmack der Zeit ziehen, konnte nur der Künstler; um Typen zu gewinnen, war gleichzeitig ein Sinnen in technischem Geiste nötig. In dieser Verbindung des Technischen mit dem Künstlerischen liegt das Eigentümliche der Arbeiten von Peter Behrens. Jedes der einzelnen Gebilde zeigt es im Kleinen wie im Großen. Von dem in weichem Schmiedeeisen hergestellten Wandarm bis zu dem stählernen Großwerk der Brücke spricht jedes von der Technik in der Sprache der Kunst. Und darin liegt wieder ein hoher Wert für das Volk der Technik. „Die Kunst soll nie dem Zweck entsagen, daß sie erhebt, belehrt, behagt. Wenn nach dem Volk die Kunst nicht fragt, wird nach der Kunst das Volk nicht fragen.“ In einem Lande, in dem die werktätige Arbeit und damit die Werkstätten eine gewaltige Ausdehnung gewonnen haben, durfte deshalb auch die Fabrik, in der ein erheblicher Teil des Volkes seine Tagesarbeit vollbringt, des Erhebenden, Behaglichen und Belehrenden der Kunst nicht ermangeln.

Es war ein schon längere Zeit bekanntes Ergebnis der Beobachtung aufmerksamer Betriebsleiter, daß die Arbeitsintensität, die Arbeitsmenge und Güte mit der Sauberkeit, der Helligkeit und Behaglichkeit der Werkstätten wächst. Eine weitere Sicherung dieses Resultates konnte auch aus der künstlerischen Gestaltung von Werkhaus und Werkraum erhofft werden. In dieser Erwartung und mit vollem Erfolge hat der Künstler zahlreiche Industriebauten geschaffen, von denen unsere Abbildungen einige wiedergeben.

Die Turbinenhalle der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft ist ein langgestreckter Großraum (für den Zusammenbau von Dampfturbinen) von rd. 26 m Breite mit einer kleineren Seitenhalle; erbaut 1909. Die Dachträger des Hauptraumes sind Dreigelenkbogen, die an der Straßenseite vollwandig bis auf ein Fußgelenk (auf hohem Sockel) hinabgeführt sind. Zwischen diese rd. 9,20 m weitgestellten kräftigen Binderstützen sind über hoher Brüstungsmauer einwärts geneigte große Fenster eingebaut. Darüber legt sich vor die Glasfläche ausladend, mit der Vorderfläche der Binderstützen bündig, ein Hauptgesims. An der Giebelseite ist die Fenster-

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN SCHNELLBAHNWAGEN: INNERES

fläche im Gegensatz zu der Langseite senkrecht gestellt (mit der Giebelseite bündig) und die raumschließende in Eisenbeton gebildete Wandfläche mit den Seitenfenstern gleichlaufend nach einwärts geneigt. Das Giebelfeld erhielt seine polygonale Begrenzung konform mit dem Dachbinder. Eine in der Firstlinie verlaufende Glashaube, die als Oberlicht notwendig war, verschwindet für den Blick aus Straßenhöhe. Bedeutsam für die Wirkung dieses ungewöhnlich großen Baukörpers ist die Zusammenfassung der für die Tragkonstruktion erforderlichen Eisenmassen zu geschlossenen und in großen Abständen angeordneten Bindern sowie die Unterordnung der raumschließenden Glas- und Betonwände; ein wuchtiger Großkörper in feinem Rhythmus. Ein Werk in ebenfalls großem Maßstab ist die Fabrik für Bahnmaterial in Verbindung mit der noch größeren Großmaschinenfabrik (Abb. S. 147); die erstere ein Geschoßbau, die letztere ein Hallenbau von 40 m Breite. Das Schlichte und in den großen Maßen doch so vorsichtig Abgestimmte, das hier bei dem Geschoßbau in die Erscheinung tritt, zeigen noch besser die beiden Schaubilder der Hochspannungsfabrik (Abb. S. 145/46. Das Gebäude dient der Fabrikation von Transformatoren und zahlreichen anderen Apparaten, welche in (elektrischen) Hochspannungsleitungen verwendet werden — Gegenstände von geringerer Größe, deren Zusammenbau in Geschossen keine besonderen Schwierigkeiten bietet und für die deshalb auf Großstadtgelände der Geschoßbau die wirtschaftlich geeignete Gebäudeform ist. Das Bauprogramm fordert für solche Zwecke gewöhnlich große, am besten zweiseitig belichtete Arbeitsräume von mäßiger Höhe (Arbeitssäle), denen kleinere Nebenräume angeschlossen sind. Die einzelnen Raumgruppen sind dem Arbeitslauf genau anzupassen — derart, daß ein Gleichstrom ohne störende Unterbrechungen möglich ist. Nebenräume (Kleiderablagen, Aborte u. a.) dürfen nicht in der Stromlinie liegen; Treppen sollen die Arbeitssäle möglichst nicht oder nur dort, wo eine natürliche

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

VERWALTUNGSGEBÄUDE DER MANNESMANNRÖHRENWERKE IN DÜSSELDORF

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

VERWALTUNGSGEBÄUDE DER MANNESMANNROHRENWERKE IN DÜSSELDORF

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

VERWALTUNGSGEBÄUDE DER MANNESMANN-RÖHRENWERKE, DÜSSELDORF: HAUPTEINGANG

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

VERWALTUNGSGEBÄUDE DER MANNESMANNRÖHRENWERKE: EINGANGSHALLE

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

VERWALTUNGSGEBAUDE DER MANNESMANNROHRENWERKE: LICHTHOF-AUSSTELLUNGSHALLE

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

VERWALTUNGSGEBÄUDE DER MANNESMANN-RÖHRENWERKE: DIREKTORZIMMER

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN

VERWALTUNGSGEBÄUDE DER MANNESMANNRÖHRENWERKE: SITZUNGSSAAL

Scheidung der Fabrikationsabteilung dies zuläßt, unterbrechen. Um den Raum an Fensterwänden für die Aufstellung durchlaufender Werkbänke oder von Werkzeugmaschinen gut nutzen zu können, müssen auch hier Unterbrechungen durch Ein- und Ausbauten vermieden werden. Gliederung der Massen und Teilung der Flächen sind deshalb oft erschwert.

Bei der Hochspannungsfabrik führte das Bauprogramm in Beachtung des zur Verfügung stehenden Bauplatzes zu einem großen, im Grundriß hufeisenförmigen Geschoßbau, der einen glasüberdeckten Innenhof umschließt. Die beiden Abbildungen S. 145/46 zeigen einen Teil der Nordseite sowie die Ansicht der ganzen Baumasse von Nordwest. An der Nordseite liegt in fünf Geschossen übereinander je ein auf die ganze Gebäudelänge durchgehender Arbeitssaal, dessen Umfassungswände in gleicher Teilung aufgelöst sind. In der Mitte der Front ist eine imposante Turmmasse eingebaut, enthaltend eine Treppe und andere Nebenräume. Sie nimmt im Grundriß nur die Hälfte der Raumtiefe in Anspruch, verursacht also keine völlige Teilung und Unterbrechung der Arbeitsflächen. Die übrigen Treppen (mit Nebenräumen jeweils zusammengefaßt) liegen am Ende oder am Rande der großen Werksäle. Diese für den Betrieb so wichtige Anordnung zeigt wiederum die Durchsetzung des künstlerischen Schaffens mit dem Denken des Ingenieurs. Und das tritt ebenso bei der Gestaltung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannwerke Düsseldorf (Abb. S. 152) hervor. Wie das Werk eines Bienenstaates läßt dieses Haus nach außen die straffe Zusammenfassung der Vielheit seiner Arbeitszellen und im Innern wohlgemute Arbeitsamkeit erkennen.

Die in den Abbildungen wiedergegebenen Werke zeigen nur einen kleinen Teil der bisherigen Lebensarbeit des Künstlers; sein baukünstlerisches Betätigungsgebiet ist praktisch unbegrenzt. Peter Behrens hat sich in allen Zweigen des Bauschaffens versucht und bewährt. Er ist ein universeller Gestalter, kein Spezialist. Seine Art erinnert wieder an die Baukünstler jener Zeit, der Zersplitterung und Teilung nach „Schönbauten“ und „Nutzbauten“ noch unbekannt war. Wie diese Alten zugleich Rathäuser und Stadtbefestigungen, Wohnstätten und Werkstätten bauten, so sehen wir auch bei Peter Behrens die unnatürliche Trennung wieder verschwinden. Peter Behrens ist ein Mahner an die Einheit im Bauschaffen, die uns im Maschinenzeitalter verloren ging. W. FRANZ-Charlottenburg

ARCH. PETER BEHRENS-BERLIN WETTBEWERBSENTWURF FÜR EINE RHEINBRÜCKE IN KÖLN

# ALTE SCHMIEDE- UND GUSZEISENARBEITEN

## ZUR AUSSTELLUNG IM BAYERISCHEN KUNSTGEWERBEVEREIN IN MÜNCHEN

Die Eisenausstellungen in München und Berlin sind weder zufällige Erscheinungen noch Ausflüsse retrospektiver Laune, ebensowenig lassen sie sich aus Stimmungsmotiven herleiten: der Gedanke einer Eisenausstellung in eiserner Zeit und die Erinnerung an die „Gold gab ich für Eisen"-Episode der deutschen Freiheitskriege 1813—1815 mag eine Begleiterscheinung sein, er ist indessen nicht die Triebfeder dieser Ausstellungen gewesen. Die Veranstaltungen sind vielmehr „Notstandsaktionen" und erklären sich aus der Beschlagnahme und Enteignung wichtiger Metalle, die bisher in Handwerk und Kunstgewerbe eine beherrschende Stellung einnahmen. Die Notwendigkeit, Ersatzstoffe heranzuziehen, die heute in Deutschland auf allen Gebieten herrscht, besteht auch für Kupfer, Messing, Bronze, die beschlagnahmt sind, aber nicht weniger für Edelmetalle, die heute anderweitig benötigt werden und in den Tresors der Reichsbank machtvoller auswirken als in den Ausformungen der Gold- und Silberschmiede, — und so kommt das Eisen wieder zu höheren Ehren. Die kunstgewerblichen Metallarbeiter haben freilich den Reiz und die eigenartigen, kraftvollen Wirkungen des Eisens nie verkannt; hauptsächlich in Schmiedeeisen ist manches relativ Gute und Eigenartige alle die Jahre her entstanden. Fortan aber wird Eisen besonders überall da auftreten, wo bisher Kupfer verwendet wurde. Nun gilt es aber, nicht unbedacht Kupferformen ohne irgendwelche Aenderung auf Eisen zu übertragen, sondern den Charakter und die speziellen Möglichkeiten des Materials wohl zu überlegen. Dazu bieten die Ausstellungen in München und Berlin die lehrreichsten Anregungen. Man erkennt an den gezeigten Musterstücken, welch ungeheuere Elastizität Eisen besitzt, wie reich und mannigfaltig die Formen sind, die es unter der Hand des geschickten Handwerkers annimmt, welche verschiedenartigen Funktionen man ihm zumuten darf, ohne daß Gefahr bestünde, es müsse darüber seinen Charakter aufgeben.

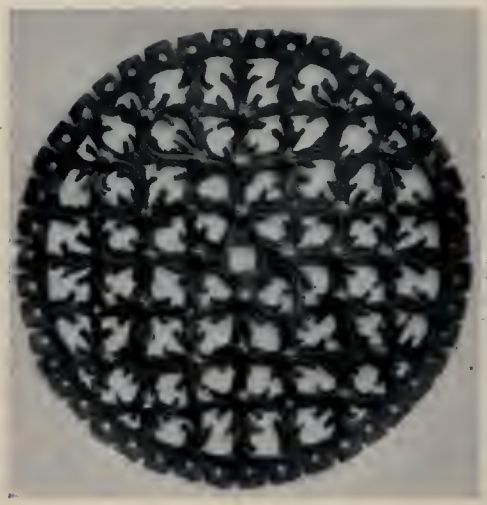
Die Ausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München, aus deren umfangreichen Beständen die Vorbilder der hier beigegebenen Abbildungen ausgewählt sind, verfolgte ausgesprochenermaßen den Zweck, eine Art Vorbildersammlung für die Metall-Kunstgewerbler, für Schmiede und Schlosser, für Gold- und Silberschmiede zu sein. Der Nebenzweck, dem Kunstfreund und Liebhaber an der Hand ausgezeichneter alter Eisenarbeiten eine Vorstellung zu geben, was die Meister abgeklungener Epochen aus dem Material zu machen wußten, bestand daneben natürlich auch und ist zweifellos erfüllt worden.

John Ruskin hat einmal in Hinblick auf das Gußeisen verzweifelt ausgerufen, es sei ganz und gar unmöglich, es jemals künstlerisch zu behandeln. Hätte der fanatische Alte doch diese Münchner Ausstellung sehen können! Er hätte sein Urteil gründlich revidieren müssen und mit ihm die unzähligen anderen, die seine Worte unbedacht nachsprachen, und, um ganze Arbeit zu machen, das Verdikt wohl auch auf das Schmiedeeisen ausdehnten. Hier, in dieser Ausstellung, war kein Stück anzutreffen, das nicht künstlerisches Interesse besessen hätte, das nicht berufen gewesen wäre, für die künstlerischen Werte alter deutscher

GESCHMIEDETES SCHLOSSER-ZUNFTZEICHEN

Eisenarbeit Zeugnis abzulegen.

Was im besonderen das künstlerisch ausgeformte Schmiedeeisen anlangt, so war nicht allzuweit zurückgegriffen worden. Man sah keine Fundstücke aus vorchristlichen Gräbern, keine Arbeiten, die unter der Aegide der römischen Kultur entstanden, sah nichts von den Tauschierungsarbeiten der merovingischen Zeit. Erst von der spätgotischen Zeit an fanden sich einige zierliche, kleinere Stücke wie Werkzeuge, Türgriffplatten, Angelbänder, Gitter, Zunftzeichen, Wetterfahnen u. ä. Die Renaissance war mit Arbeiten dieser Art schon ganz charakteristisch vertreten, besonders waren es aber Barock und Rokoko, die zum Zuge kamen. Im deutschen Süden sind für diese Zeit und dieses Gebiet neben den kunstvollen Gittern des fürstbischöflich würzburgischen Hofschlossers Johann Georg Oegg, des Mitarbeiters des genialen Architekten Balthasar Neumann, hervorragend die geschmiedeten Grabkreuze bezeichnend. Im oberbayerischen, schwäbischen und tirolischen Grabkreuz des 18. Jahrhunderts



GESCHMIEDETE GRIFFPLATTE

ist ein wahrer Schatz geistreicher Formen und phantasievoller Einfälle beschlossen. Bei aller Brillanz der Technik ist nirgends mit unsachlichen Mitteln gearbeitet. Wie in der besten Zeit der künstlerischen Schmiedeeisenarbeit entsteht auch jetzt der Charakter des Grabkreuzes und darüber hinaus der ganze Stil unter dem Hammer. Die Fundamental-Erkenntnis, daß das Eisen im heißen Zustand sich schmieden läßt, durch Schmieden sich ausdehnt, zerteilt und formt, und daß diese Möglichkeiten in die Erscheinung getreten sein müssen, wenn die Arbeit die Werkstätte verläßt, war wieder lebendig geworden. Diese Grabkreuze sind handwerkliche Meisterstücke im besten Sinn und vorbildlich gerade für unsere Zeit, die sich namentlich für Kriegergräber usw. der schönen Arbeiten der alten Handwerksmeister erinnern sollte. Die Ausstellung des Kunstgewerbevereins hatte das Glück, bei der Abteilung der Grabkreuze, die übrigens sehr stimmungsvoll in dem benachbarten alten Pfarrhof aufgestellt waren, aus einer einzigartigen Quelle schöpfen zu können. Der

GESCHMIEDETES ZUNFTZEICHEN DER HUFSCHMIEDE

KLEINES GESCHMIEDETES SCHREINGITTER

GESCHMIEDETE ALTBAYERISCHE GRABKREUZE AUS DEM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

GESCHMIEDETE ALTBAYERISCHE GRABKREUZE

Münchner Kunstschlossermeister Sixtus Schmid besitzt eine Sammlung von mehr als dreitausend solcher Grabkreuze — welche Fülle der Einfälle und Formen, welches Material auch für den Kunst- und Kulturhistoriker, der hier Neuland betritt! Zeitliche und örtliche Bestimmungen begegnen freilich bei den Grabkreuzen beträchtlichen Schwierigkeiten. Da kommen nicht Erzeugnisse in Frage, die an einem Brennpunkt künstlerischen Lebens und schöpferischer Tätigkeit mit kunsthistorisch unschwer kontrollierbaren stilistischen Schwankungen in die Erscheinung traten, sondern hier handelt es sich um Arbeiten, die ferne den Kunstzentren in kleinen Schmiede- und Schlosserwerkstätten auf dem flachen Land und im Gebirge entstanden. Dort aber hält sich die lokale Tradition länger als in der Stadt: gotische Motive, die sich etwa an den Beschlägen der Dorfkirchentüre finden mochten, kehren z. B. bei Barockgrabkreuzen wieder. Andererseits hat wohl der Schlosser oder Schmied damals, als er als flotter Wanderbursch durchs Land zog, bei einem Meister in Brixen ein Grabkreuz gesehen oder selbst daran gearbeitet, das er nun, da er sich als Meister in seiner oberbayerischen Heimat, in Erding oder in Wasserburg, seßhaft gemacht, nachbildet und das ob seiner zierlichen, neuartigen und fremden Form von den Erdingern und Wasserburgern verlangt wird und sich einbürgert. Solchen Erscheinungen gegenüber ist die Forschung so gut wie machtlos, aber vielleicht ist das gar nicht besonders zu beklagen, namentlich deswegen nicht, weil es hier nicht so sehr darauf ankommt, wissenschaftliche Eroberungen zu machen, als das schöne Vorbild, das bis in die Einzelheiten hinein tüchtig und solid ist, zu den schöpferischen Kräften unserer Zeit sprechen zu lassen. Mögen diese daraus besonders lernen, daß bei den Alten ein Werk angewandter Kunst, das dem Material völlig gerecht wurde, niemals das Resultat eines fein säuberlich auf dem Reißbrett entstandenen Entwurfs war, sondern lebendig und im besten Sinn handwerksmäßig aus dem Material herauswuchs.

Als sich das 18. Jahrhundert seinem Ende zuneigte, verlor das geschmiedete Eisen als Kunstübung seine Bedeutung und erst in den letzten Jahrzehnten suchen tüchtige Kunsthandwerker wieder da anzuknüpfen, wo sie die Ausformung des Materials in höchster Blüte erkannten, bei der späten Gotik. Allerdings haben sie dieses Anknüpfen zumeist allzusehr im imitatorischen Sinn gemeint, und haben sich so auf Nachahmungen schöner alter Vor-

bilder eingelassen. Das ist nicht erwünscht und sollte fortan anders werden, nachdem wir mit einer umfangreichen Indienststellung des Eisens für die Herstellung aller erdenklichen kunstgewerblichen Gegenstände zu rechnen haben. Nun sollen die Berufenen dem alten Sprichwort die Ehre geben, man müsse aus der Not eine Tugend machen, und eine neue Blütezeit der Schmiedeeisenkunst heraufführen.

Hoffen wir ein Gleiches von der Wiedererweckung des Eisenkunstgusses, dessen sich ja auch die Plastiker heute schon wieder bedienen. Die gegossene Eisenmedaille oder Eisenplakette ist ein echtes Kriegskind; welche schönen Wirkungen sich damit erzielen lassen, kann man besonders an den bei aller Feingliedrigkeit der Zeichnung kraftvoll und vornehm sprechenden Medaillen und Plaketten von Ludwig Gies sehen. Auch namhafte Bildhauer, Bleeker, Floßmann †, Behn, Scharff, Beyrer, bedienen sich bei der Ausformung von Bildnisbüsten des Eisengusses, der besonders im K. Württembergischen Hüttenwerk Wasseralfingen heute noch (oder muß mansagen: wieder?) mit großer technischer Fertigkeit betrieben wird. Dort ließ u. a. Behn seine Büste des Kronprinzen Rupprecht von Bayern gießen, eine ausgezeichnete Arbeit insoferne, als hier schon im Gußmodell vom Künstler auf die Materialwirkung des Eisens sehr

EINZELTEILE GESCHMIEDETER ALTBAYERISCHER GRABKREUZE

umsichtig Bedacht genommen war.

Künstlerische Ausformungen in gegossenem Eisen sind nicht erst eine kunsthandwerkliche Prozedur des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, im besonderen der Zeit der Befreiungskriege, wie vielfach gemeint wird. In sogenannten „Waldhütten" wurde Eisen seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert gegossen. Im 16. und 17. Jahrhundert ging der Eisenguß im kunsthandwerklichen Sinn mit dem Geschützgießen Hand in Hand. Als schöne Erzeugnisse des 16., 17. und 18. Jahrhunderts sind uns die eisengegossenen, erfindungs- und gestaltenreichen Ofen- und Kaminplatten erhalten. Ihr Guß vollzog sich in der Weise, daß die mit figürlichen, heraldischen oder ornamentalen Darstellungen geschmückte Seite des Modells in mit Lehm durchsetzten Sand gepreßt wurde und daß nun in dieses horizontal gelegte Negativ das flüssige Eisen hineingeleitet wurde. Man gewann auf diese Weise die einseitig dekorierten Platten, die bald in höherem, bald in flacherem Relief oft ungemein packende Darstellungen zeigen. Besonders häufig kommen biblische Motive vor; Absalom oder David mit der Harfe, das Oelkrüglein der Witwe oder die Hochzeit von Kana sind beliebte Darstellungen. Seltener sind Legendengeschichten, dagegen trifft man heraldische Platten mit teilweise geradezu meisterhaft ausgeführten, in üppigem Barockreichtum strotzenden Wappen zahlreich an. Der klassizistischen Zeit gehören die antikischen Szenen mit Opfern und sehr menschlich aufgefaßten und dargestellten olympischen Gottheiten. Was wir in der Ausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu sehen bekamen, war meist einheimisches Erzeugnis: Bodenwöhr, Obereichstätt, Lohr, Bergen traten hier hervor. Namentlich Obereichstätt besitzt Tradition und hier scheinen besonders geschmackvolle und mit originaler Begabung ausgezeichnete Modellmeister am Werk gewesen zu sein. Bei den Obereichstätter Erzeugnissen allein kann man so etwas wie eine stilistische Entwicklung, die sich etwa dreiviertel Jahrhundert hindurch an Hand bemerkenswerter Erzeugnisse feststellen läßt, verfolgen. Ziemlich früh ist eine in Obereichstätt gegossene Kreuzigungsgruppe in Hochrelief: der Kruzifixus, Maria und Johannes — die Gestalten im Charakter des besten, noch nicht dem Verfall entgegentreibenden Rokoko, die Gebärden bewegt und gelöst, dabei den Eisencharakter nicht verleugnend. Der Schöpfer dieser Gruppe ist der fürstbischöflich Eichstättische Hofstatuarius Breitenauer, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts seine besten Arbeiten schuf. Aus dem Ende des gleichen Jahrhunderts stammen die kleinen Reliefs mit Jagd- und Schäferszenen, mit der Madonna auf der Mondsichel, mit Putten und Handwerkszeichen; letztere wurden an den Haustüren angenagelt und bezeichneten so das Handwerk und den Beruf des Hausherrn. Die kleinen Reliefs, die man um wenige Kreuzer kaufen konnte, blieben lange im Gebrauch und wurden auch teilweise neu modelliert, so daß manche Motive in Rokokowie in Biedermeierfassung vorkommen. Außer in Obereichstätt wurden diese hübschen, schmucken Kleinkunstwerke auch in den übrigen bayerischen Hüttenwerken gegossen, in Amberg, Bergen, Bodenwöhr und Sonthofen. Besonders aber tat sich das württembergische Hüttenwerk Wasseralfingen in Arbeiten dieses Charakters hervor; hier hob der in den Diensten des Hüttenwerks stehende hochbegabte Bildhauer Weitbrecht die Reliefs geradezu auf einsam künstlerische Höhe. Kehren wir zum Obereichstätter Werk zurück, so

GUSZEISERNE OFENPLATTE, 1785

DER TOD ABSALOMS. GUSZEISERNE OFENPLATTE DES HÜTTENWERKS IN LOHR

dürfen wir uns besonders seiner vollendeten Bildnisbüstengüsse erfreuen. Auf der Münchner Ausstellung sah man als Erzeugnis Obereichstätts eine meisterhafte Gußbüste des Herzogs von Leuchtenberg, Fürsten von Eichstätt Eugen Beauharnais, des Stiefsohns Napoleons I. und Schwiegersohns des ersten Königs von Bayern. In der Auffassung und Formgebung des Beiwerks entsprach

GUSZEISERNE OFENPLATTE, 1799

dieses Werk der Porträtplastik des kaiserlichen Rom; namentlich an das Marc-Aurel-Denkmal konnte man sich gemahnt finden. Diese Büste hat ihre Geschichte, die von der — zuweilen bezweifelten — Dauerhaftigkeit des Gußeisens zeugt. Wie groß nämlich die Widerstandsfähigkeit des Materials gegen atmosphärische Einflüsse ist, beweist die Tatsache, daß diese heute noch so herrlich erhaltene Büste

EISENGUSZBOSTE EUGEN BEAUHARNAIS, HERZOGS V. LEUCHTENBERG (HÜTTENWERK OBEREICHSTATT)

85 Jahre in einer Atmosphäre von Rauch und Ruß im Freien zugebracht hat, ohne von dem gefürchteten Rostprozeß weiter angegriffen worden zu sein, als es für ihre äußere Erscheinung vorteilhaft war zur Bildung einer der Bronze-Patina entsprechenden, unendlich feinen, die Form geschmeidigenden Edelrostschicht. Der Eugen Beauharnais-Büste folgten noch mehrere Büsten bis herunter in das bürgerliche Zeitalter der vierziger Jahre: damals entstand die biedermeierlich zärtliche, durch feine Durchbildung der Einzelheiten ausgezeichnete Porträtbüste der Königin Marie von Bayern.

Auf eine weit stolzere, künstlerisch interessantere und bedeutungsvollere Geschichte kann die Berliner Eisenhütte zurückblicken; im Rahmen dieses Aufsatzes können nur einige Hauptlinien dieser Entwicklung gezogen werden. Die K. Berliner Eisengießerei ist eine Tochteranstalt der älteren schlesischen Hütten, besonders der königlichen Hütte in Gleiwitz. Zwischen 1804 und 1805 wurde die Eisengießerei erbaut; ihr Gründer und unermüdlicher Förderer war der Berghauptmann Graf Redern, doch interessierten sich auch bedeutende Berliner Künstler, Schinkel, Rauch, Schadow und Tieck, die nach dem Vorgang Gillys die künstlerischen Möglichkeiten des Eisengusses erkannt hatten, aufs lebhafteste für die junge Gründung. Es wurden zunächst praktische Dinge in schöner, geschmacklich einwandfreier Formgebung geschaffen, Rampen, Geländer, Gitter, Brücken, Kandelaber u. a., das berufen war, im architektonischen Bild des zeitgenössischen Berlin mitzusprechen. Dann aber traten die heute so geschätzten Werke der Kleinkunst hinzu. Schon im Jahr 1804 hatte man Leonhard Posch aus Wien als Hauptmedailleur an das Berliner Hüttenwerk berufen; auf ihn gehen die köstlichen Modelle der Plaketten und Medaillen zurück, die mit vollkommener Erfassung der Persönlichkeit des Porträtierten die prächtigste künstlerische Form verbinden und eine restlose Beherrschung des Materials bekunden. Die schöne Königin Luise und das niedliche Bürgermädchen, ernste Gelehrte und zarte Prinzen, Helden der Freiheitskriege und Staatsmänner kommen in Poschens Werk vor; seine Arbeit aber wurde vorbildlich und vielerorts mit mehr oder weniger Erfolg der eigenen Produktion zugrunde gelegt, so in der ehemals gräflich Einsiedelschen Hütte in Lauchhammer (R.-B. Sachsen), wo eine Reihe bemerkenswerter Porträtplaketten entstand. Die andere „Spezialität" Berlins war der Eisenschmuck.

EISENGUSZBOSTE DER KÖNIGIN MARIE VON BAYERN (HÜTTENWERK OBEREICHSTÄTT)

EISENGUSZMEDAILLEN DER K. EISENGIESZEREI BERLIN UND DES HÜTTENWERKS LAUCHHAMMER

Die Geringwertigkeit des Materials wurde durch besondere Feinheit und Delikatesse der Arbeit wettzumachen versucht. Berliner Goldschmiede schufen die Modelle, ein Umstand, der nicht durchaus erfreulich ist, denn es kamen damit ausgesprochene Silberformen in den Eisenschmuck hinein. Es gibt — z. B. in der vorbildlich schönen Sammlung von Simon Macha in Beuthen — Stücke, die wie aus Südtiroler Silberfiligran gestaltet erscheinen. Und doch sind diese Ringe, Broschen, Ketten usw. gegossen in Eisen, das auf eine heute nicht mehr zu verstehende Manier dünnflüssig gemacht war, so daß es durch feinste, haardünne Gußkanälchen in die in Wachs gepreßte Hohlform einströmte und nach Abfeilung der Kanalstränge nun Edelmetallstücke, in strenger Handarbeit entstanden, vorzuliegen scheinen, besonders dann, wenn der Eisenguß mit sparsam verwendetem Gold oder Silber oder mit Halbedelsteinen kombiniert ist. Die Technik, der man diese raffinierten, einst als „fer de Berlin“ in alle Welt gegangenen und gesuchten Kunstwerkchen verdankt, ist vergessen und heute nicht mehr rekonstruierbar; sie gehört der Vergangenheit an, wie die Berliner Eisengießerei selbst, die 1848, in den revolutionären Märztagen, zerstört wurde, dann zwar wieder errichtet, aber nur mehr zu einem siechen, unfruchtbaren Dasein erweckt werden konnte: 1873 ging sie definitiv ein.

SCHMUCKKETTE AUS GEGOSSENEM EISEN
(K. EISENGIESZEREI BERLIN)

GUSZEISERNER SCHMUCKKAMM (K. EISENGIESZEREI BERLIN)

SCHMUCKSTÜCKE IN EISENGUSZ AUS DER K. EISENGIESZEREI BERLIN
(IM BESITZ DER SAMMLUNG SIMON MACHA IN BEUTHEN)

ZIERSTÜCKE UND SCHMUCKEINZELTEILE IN EISENGUSZ DER K. EISENGIESZEREI IN BERLIN
(AUS DER SAMMLUNG R. SCHULZ IN BERLIN)

ZWEI SCHMUCKHALSKETTEN (BERLINER EISENGUSZ)

GUSZEISERNE RELIEFS DES K. WORTTEMBERGISCHEN HÜTTENWERKES IN WASSERALFINGEN

MADONNA AUF MONDSICHEL
GUSZEISEN-RELIEF DES HÜTTENWERKS BODENWÖHR

AMORETTENRELIEFS IN RUNDFORM ◘ STEIRISCHER EISENGUSZ
(SAMMLUNG PROFESSOR G. v. HAUBERRISSER, MÜNCHEN)

SCHMUCKKAMM IN GUSZEISEN (K. EISENGIESZEREI BERLIN)

An unserer Zeit und ihren kunsthandwerklichen Kräften ist es, die alten schönen Techniken geschmiedeten und gegossenen Eisens im zeitgenössischen Sinne wieder aufleben zu lassen. Die neuen Aufgaben und anders gerichteten Zwecke, denen heute die Metallausformung gerecht werden muß, sollen dabei nicht verkannt werden. Nicht Rückkehr zum alten Stil ist zu empfehlen, wohl aber Wiederaufnahme der noblen Gesinnung, die jene alten Meister erfüllte, wenn sie ihre Werke schufen. Nicht Imitationen alter Vorbilder, mögen sie noch so schön sein, sollen entstehen, sondern aus dem hohen Geist des Alten werde Neues neugeboren!

GEORG JACOB WOLF

SCHMIEDEEISERNER BESCHLAG

AUS „BLUMEN UND RANKEN“
VON FRANZISKA BRUCK ▫

ACHILLEA, GAILLARDIE

# BLUMEN UND RANKEN

Franziska Bruck, die Blumenkünstlerin — oder soll ich sagen: die Blumendichterin? — hat im Verlage von F. Bruckmann in München ein Büchlein erscheinen lassen, dem man die allerweiteste Verbreitung wünschen möchte. Es nennt sich bescheiden: „Blumen und Ranken“ und enthält auf 54, teilweise farbigen Tafeln die ganze Fülle von Schönheit, die der Blumenfreund durch den Wechsel der Jahreszeiten im Schaufenster der Künstlerin, mitten im wogenden Lärm der Reichshauptstadt zu bewundern Gelegenheit hat. Franziska Bruck versteht es wie wenige, die sich berufsmäßig oder aus innerer Freude am Schönen mit Blumen beschäftigen, einer jeden ihre Eigenart zu lassen. Sie zwingt weder Blüten noch Stengel zu anderen Biegungen als den der jeweiligen Gattung naturgemäßen. Eine aufs höchste gesteigerte Feinfühligkeit gestattet ihr bei der Anordnung eines Straußes, eines Blumenkorbes oder Kranzes größte Zweckmäßigkeit mit vollendetstem Geschmack in Farbenverteilung und Raumausnutzung walten zu lassen. Sie stellt Iris und Agapanthus in einer flachen Schale aufrecht zusammen, als wenn sie an Bachesrand wüchsen, vereint seltsame afrikanische Gräser und Fruchtzweige in einem japanischen Fayencegefäß oder versetzt uns durch einen bunten Sommerstrauß

AUS „BLUMEN UND RANKEN“
VON FRANZISKA BRUCK ▫

▫ HALTBARE NATURBLUMEN:
ACHILLEA, DISTELN, STATICE

AUS „BLUMEN UND RANKEN“
VON FRANZISKA BRUCK ▫

FELDBLUMEN

von Gladiolen, Hortensien und Malven in altmodischer Vase zurück in die Zeit unserer Großmütter. Hohe Darwintulpen mit schlangenartig nach außen strebenden Stengeln eint sie in einer kupfernen Kanne und läßt die ganze Frühlingspracht von Schneeball, Anemonen und Narzissen aus einem breiten, buntbebänderten Korb hervorquellen. Farbenfrohe Zinnien gehören nach ihrem Schönheitskanon in eine flache irdene Schüssel, weißer und violetter Phlox in einen hohen Tragkorb mit bunten ungarischen Bauernbändern. Disteln und Feldwicken führt sie uns in einer sich oben verjüngenden blassen Steinzeugvase vor, rote Geranien in einem glasierten spanischen Krug, Edelnelken in einem hohen, altmodisch geschweiften Kelchglase und Margueriten in einem niedrigen Korb, neben dem, wie zufällig, ein Vergißmeinnichtkränzlein liegt. Sommer-Chrysanthemen entquellen, mit Epheuranken vermischt, einem gläsernen Napf, ebenso vielfarbige Wicken, und blütenschwere Jasminzweige nicken aus einem japanischen Zierkorb. Entzückend ist der Farbenzusammenklang von blauem sibirischen Rittersporn und graugrünen Haferhalmen in einem grün und weißen Bauernkrug, und Achillea prangt, von zierlichem Schleierkraut umhüllt, in einer durchsichtigen gläsernen Schüssel, glührotter Mohn in einer dunkelblauen Glasvase. Reizend ist auch die ungewöhnliche Verbindung von Lilien mit Zweigen der Kreuztanne und Stacheleiche.

Ebenso tragen die Kränze Franziska Brucks ein ganz persönliches Gepräge, ob sie trockene Strohblumen mit Disteln und Mohnköpfen zusammenflicht, um, etwa in der Halle eines Schlosses, einen weißen Hirschschädel zu umrahmen, oder Kiefer und Epheu zu einem Trauerkranz mit breiter schwarzer Florschleife vereinigt. Ein Kranz aus vollen weißen Rosen, in dem das feine Graugrün der Blätter die Wirkung der einzelnen Blüten steigert, und dessen Ausgangspunkt durch ein Büschel Knospen betont ist, könnte als Mustertyp für alle Rosenkränze der Welt gelten. Es gibt ihrer so unendlich viele und ach, so unendlich geschmacklose! Fast an jedem Schaufenster unserer landesüblichen Blumenläden kann man sich davon überzeugen, denn die beliebte Form der „Rettungsgürtel“ und „Luftkissen“ mit Ausschaltung jedes grünen Blattes dominiert noch immer*).

Was das Besondere und den hauptsächlichsten Reiz der Kunst Franziska Brucks ausmacht, ist das Selbstverständliche, die schlichte Natürlichkeit, die in allen Künsten wohl das Schwerste und Höchste bedeuten. Denn sie entspringen der Intuition, der Eingebung, die etwas rein Persönliches und darum nicht Erlernbares ist. Mit innigem Behagen wird jeder, der Gefühl für Blumenschönheit besitzt, das handliche Bändchen mit den ausgezeichneten, größtenteils nach Photographien von Marie Boehm (Becker & Maaß) hergestellten Tafeln durchblättern, dem die Künstlerin ein kurzes, frisch und liebenswürdig geschriebenes Geleitwort mit auf den Weg gegeben hat.

Der eingestreuten farbigen Abbildungen hätte es — für meinen Geschmack wenigstens — nicht bedurft, denn die Farbenphotographie ist, trotz aller gegenteiligen Versicherungen der Fachleute, noch nicht so weit, uns ein auch nur einigermaßen befriedigendes Spiegelbild der Natur zu geben. Das besorgt die Phantasie auf den schwarz-weißen Abbildungen viel besser und gründlicher.

Aber das soll kein Tadel sein. — Zu tadeln habe ich nur eines, und das ist das Fehlen einer Jahreszahl unter dem Namen der Verlagshandlung. Undatierte Bücher sollten meines Erachtens polizeilich verboten werden, denn jedes Buch gehört einer bestimmten Zeit an, für die es gedacht und geschrieben ist. Und hier hätte schon der Patriotismus dazu führen müssen, die Jahreszahl 1916 auf den Titel zu setzen, damit auch spätere Geschlechter erfahren, daß in diesem blutigsten aller Jahre die Blumen in Deutschland blühten und daß es Frauen gab, die sie pflegten und sich liebevoll mit ihnen beschäftigten. MAX LEHRS

*) Vergl. meine Klagen darüber im Maiheft der Zukunft von 1907 („Durch die Blume“) und im Berliner Tageblatt vom 14. Januar 1915 („Azaleen im Unterrock“).

FRANZ BARWIG-WIEN

MITTELGRUPPE DER KRIPPE (VGL. S. 177)

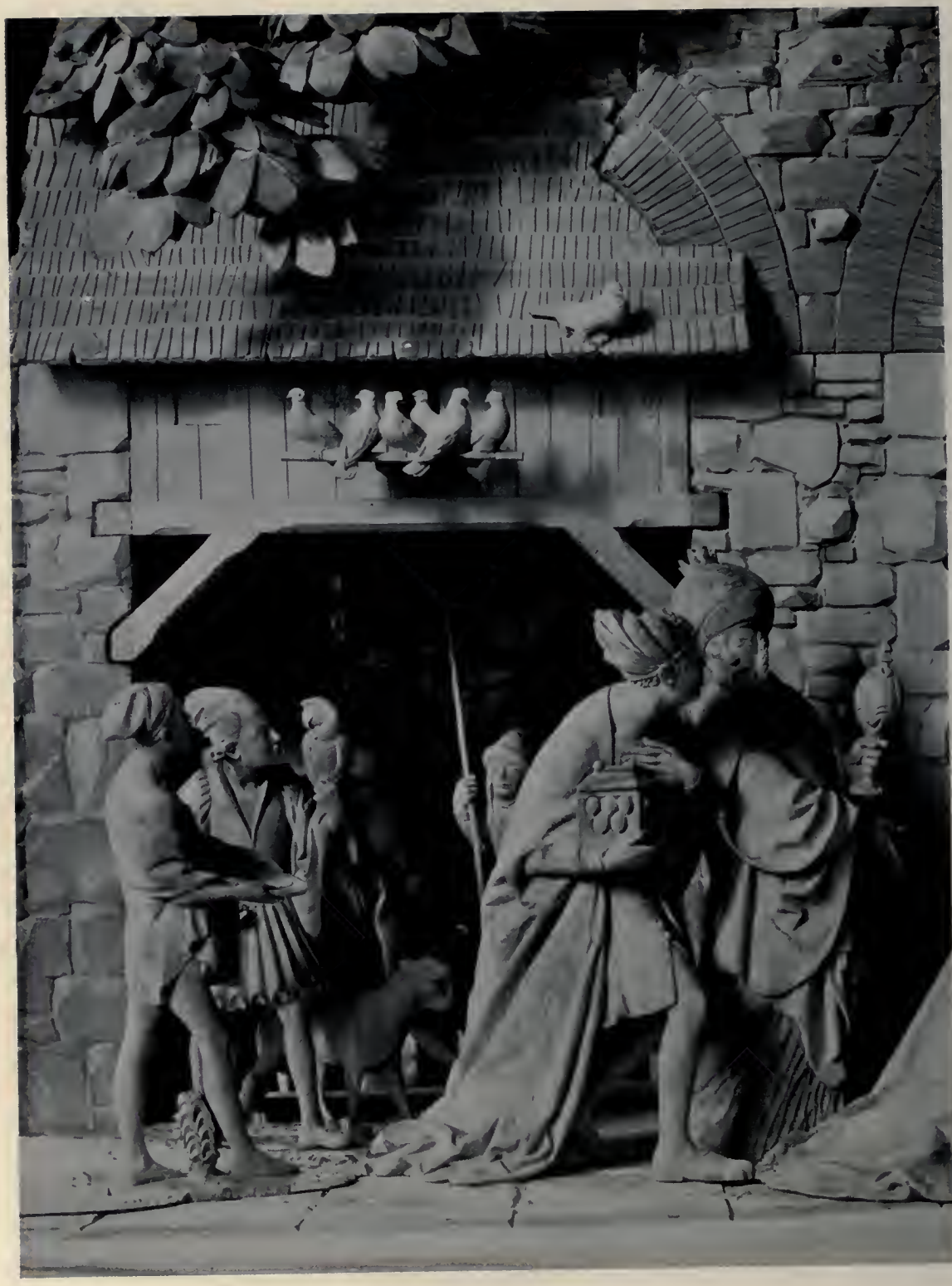
FRANZ BARWIG-WIEN — IN HOLZ GESCHNITZTE KRIPPE FÜR DIE PFARRKIRCHE IN TULLN

# FRANZ BARWIG

Jens Peter Jacobsen war eine einfache Dichternatur, eng umhegt, wenn auch in die Tiefe gehend. Und doch hat er neben einigen Gedichten und wenigen, mannigfältigen — zarten und starken — Novellen die aufrechte Historie der „Frau Marie Grube“ und den müden Gegenwartsroman von „Niels Lyhne“ geschrieben. Darin steht das Altertümliche gegen das Moderne, nicht bloß als Gewand, sondern als Form. Beim Literaten finden wir es verständlich, wenn er den Stil wechselt, und verlangen nur von ihm, daß er ihn mit der gleichen, eigenen Menschlichkeit füllt.

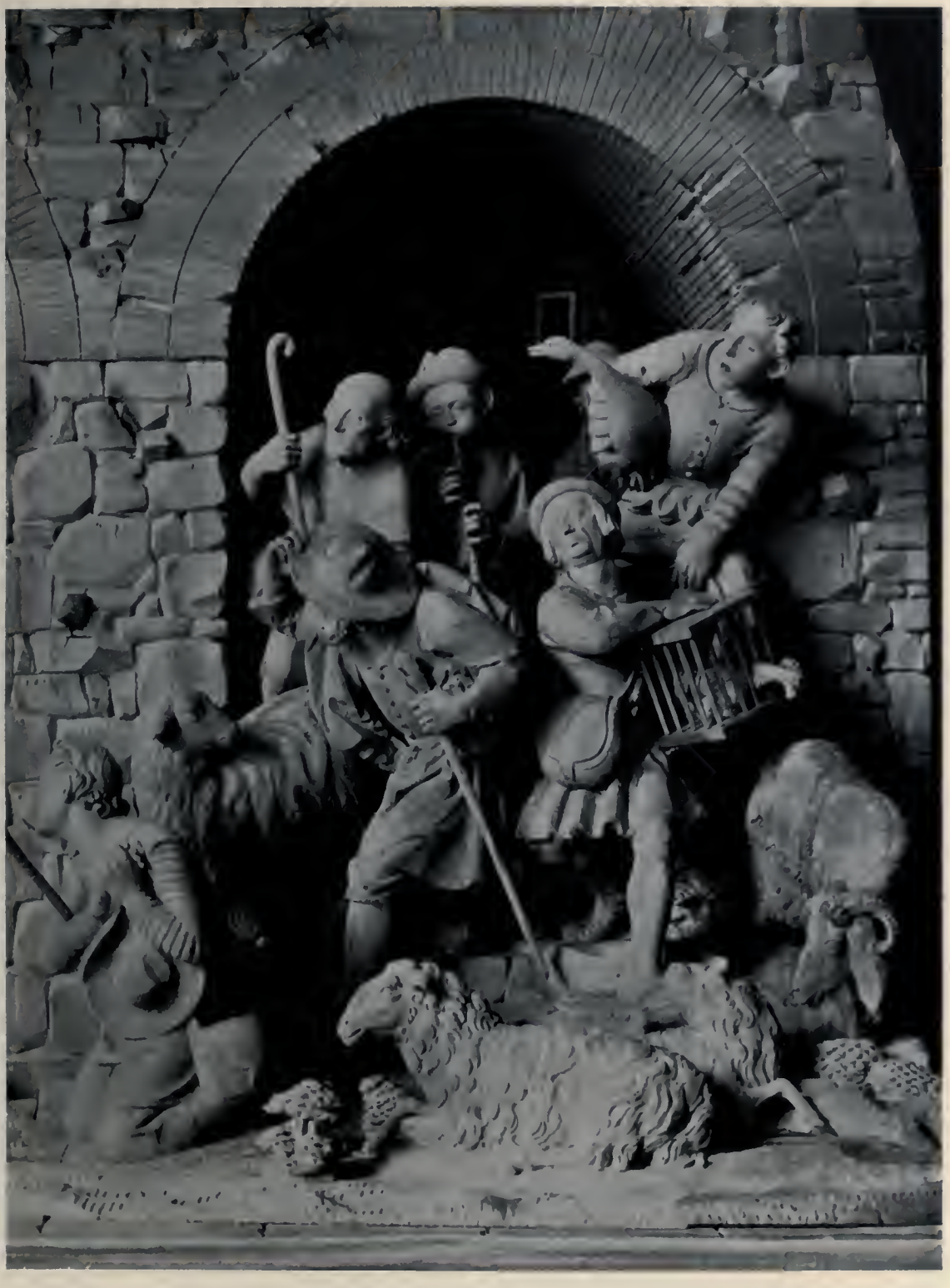
Ich denke an Barwig, an eine Krippe und an eine Wildkatze. Beide aus Holz und ähnlich behandelt. Sowie wir im Bildkünstlerischen stehen, sind wir gewohnt, Unvereinbarliches zu sehen, wo wir früher die Einheit wahrnahmen. Wir sehen dann den feindseligen Gegensatz der Stile, antiquierende Volkstümelei und Modernität, achten nicht mehr auf seine gegenständliche Notwendigkeit und kommen nicht einmal zu der Frage, ob derselbe, ungewandelte Künstlercharakter den Widerspruch des ersten Eindruckes lebendig löse. Und doch sind wir hier auf dem Boden gleicher Voraussetzungen — für dichtendes und für bildendes Schaffen.

Die aus der Not einer bilderlosen, verneinenden Zeit geborene Forderung nach der Abkehr von den historischen Stilarten hat mit dem Bade das Kind ausgeschüttet. Ueber das Selbstverständliche dieser Forderung, die den Weg zu einer Renaissance des Lebens in der Kunst frei machen sollte, braucht hier kein Wort verschwendet zu werden; die letzten zwanzig Jahre haben sich gerade genug in der Wiederholung solcher Gedankengänge erschöpft, und doch leben wir in dem bedrückenden Gefühl, daß nach so viel schönen, klaren und zwingenden Worten so wenig Gleichbedeutendes geschehen ist. Aber diese er-



FRANZ BARWIG-WIEN

LINKE GRUPPE DER KRIPPE (VGL. S. 177)



FRANZ BARWIG-WIEN

RECHTE GRUPPE DER KRIPPE (vgl. S. 177)

FRANZ BARWIG-WIEN
KNABENFIGUR IN EICHENHOLZ

müdenden Erörterungen haben auch nichts dazu getan, um falsche Schlüsse aus jenem ersten, unbestrittenen Postulate zu verhindern. Im absoluten Sinne gilt dieses nicht. Am wenigsten für die Erziehung, die der Lehre an der Arbeit und Auffassung alter, echter Kunst niemals wird völlig entraten können. Aber auch in dem selbständigen Schaffen kann das Historische, nicht bloß als Stoff, wirksam werden. Der historische Gegenstand, die Erzählung, die Legende, hat seine Formbedingungen. Sie können heute nicht mehr dieselben sein wie ehemals. Denn es geht hier um ein Langlebendiges, an dessen vorläufigem Ende der gegenwärtige Mensch und sein Künstler steht. Aber insofern frühere Geschlechterketten an seiner Gestaltung teilgenommen haben, wird auch die Tradition im Neuwerk mitreden dürfen. Wenn nur Arbeitsweise und Auffassung unter dem Gesetz der Gegenwärtigkeit stehen. Es kann kein Zweifel sein, daß dann auch das Formergebnis keine Stilkopie, sondern der neue Bildmoment einer alten Bilderreihe sein wird, wie es der neue Moment eines alten, ununterbrochenen Lebens ist.

In dem einen, rückwärts gerichteten Teile seines Werkes zeigt sich Franz Barwig dem Klassischen durchaus abhold. Sowohl dem Antiken, wie dem von Renaissancefärbung. Schnell befestigt sich damit der Eindruck, daß hier ein streng germanisches Bildnerwesen an der Arbeit sei. Und er bestätigt sich in den vielen Stücken, die ans Gotische anklingen. Gotisch erscheint die Linie in den Grotesken, gotisch die Haltung in der Evastatuette, gotisch der Ausdruck in dem Kopf des Täufers Johannes. Ohne Widerspruch mischt sich damit, was in fortlebender, deutscher Volkskunst ruht. Von dieser Art sind die tanzenden Faune. Aber fast alles hütet sich vor Selbstverlust. Die Vielfältigkeit des Materials schafft immer wieder neue Arbeitsbedingungen, fördert den unmittelbaren Umgang mit dem Stoffe, die Auffassung bewahrt innerhalb der offenen Zusammenhänge ihr Rückgrat und bringt zustande, was wir Vergegenwärtigung nennen möchten. Die beste Frucht dieser Werkrichtung ist wohl der „Knabe“. Er ist ein Beispiel dafür, wie aus der ruhenden Kraft lebendiger Ueberlieferung doch ein Neues, Keusches kommen kann.

Die Materiale dieser Kunst sind Holz und Bronze, nur gelegentlich auch Stein. Bei dem Umstand, daß hier der Erzguß von anderer Hand besorgt wird und bei der gleichbleibenden Behandlung seines negativen Modells durch Barwig, gewinnen die Holzarbeiten besonderes

Interesse. Und hier ergeben sich auch die auskunftsreichsten Aufschlüsse über den andern „modernen“ Teil seines Werkes.

In den Stücken, welche die Schnittflächen des Messers in dem naturfarbigen Holze offen darbieten, treten auch alle übrigen Eigenschaften dieser Kunst bis an die Wurzel zutage. Es sind besonders Tierstücke, Tiger und Silberlöwen, ein radschlagender Pfau, ein schlafender Affe, ein philosophischer Marabu, eine Pelikanfamilie, dazu auch ein tanzender Faun. Der Schnitt wechselt mit dem Gegenstand, läuft lang und ruhig in den gestreckten Raubtierleibern, springt unruhig, launisch in den bewegten Grotesken. Immer bleibt der Umriß sprechend, führt die Modellierung und nähert sich schon jenen einfachen Gebilden, die einen Tiermoment — einen Katzenbuckel, einen Panthersprung — mit einem größeren, ornamentalen Zug umfassen; dann weicht auch der kantige Flächenschnitt den weichplastischen Uebergängen im polierten Ebenholz, die Empfindung des Messers dem Tastgefühl der Hand. Jedes Stück hat eine führende Ansicht, ohne die anderen schlechthin auszuschließen. Das gilt auch für die erzgegossenen Plastiken, die wieder das Tier — den lagernden Hirsch, das stehende Mähnenschaf, das schreitende Reh, den kämpfenden Rehbock und den tanzenden Bär — bevorzugen und, dem Material entsprechend, eine ruhigere, geschlossene Haltung beobachten. Dem Künstler wird das Animalische zur Fundgrube einfacher Charaktere, er sieht sie triebhaft und ursprünglich. Jedes Stück trägt einen bestimmenden Zug und der geht doch auf das ganze Wesen. Er ist gravitätisch, possierlich, selbstgefällig, beschaulich oder drohend, aber immer ganz in sich, ganz tierhaft, gar nicht menschlich. Es hieße der natürlichen Sinnenhaftigkeit dieses Bildners etwas Fremdes andichten, wollte man in dem Register dieser Tiercharaktere seinen Menschen- oder Weltspiegel sehen.

So ist auch der Lehrer. In dieser einfachen Natur kann es kein Zweierlei geben.

Stärker noch als im eigenen Schaffen tritt zunächst die offene Arbeitsweise hervor, auf das allem Handwerk Gemeinsame, Grundgebende wird besonderer Wert gelegt. Dann wird hier das Holz der bevorzugte Stoff. Anders als der Erzguß bietet es dem Schüler Gelegenheit, den vielfachen Widerstand der Materie tätig zu erfahren und das Werk vom Anfang bis zum Ende selber zu besorgen. Es mag im allgemeinen Gange der Erziehung an dieser Schule gelegen sein, daß das Tierstück gegen die Menschenfigur zurücksteht. Auch regt sie gewiß die junge Erzählerlust stärker an. Und daß die mit ihrem lebendigen Bilderschatz hier ausgiebig gepflegt wird, beweisen Stoffe, wie die der Krippenspiele. Aber wenn auch der höhere Lernwert historischer, namentlich volkstümlicher Formen, die Natürlichkeit und Stil vereinen, solche Stoffe stärker hervortreten läßt, so wird doch weder die unmittelbare Erfahrung am Gesehenen, noch die Aeußerung des selbständigen Schülerlebens in den Hintergrund gerückt.

Eines greift ins andere — wie in der Art des Künstlers. Und aus dieser Verschränkung gedeihen beide, Lehrer und Schüler, unverkrümmt und gesichert zu sich selber.

MAX EISLER

FRANZ BARWIG EVA, HOLZFIGUR

---

Für den produzierenden Künstler ist Kunst das Empfinden, Hören oder Sehen und das Geben von Gehörtem, Gesehenem oder Empfundenem, das er entweder wirklich oder in der Phantasie vibrierender fühlt, hört oder sieht als der gewöhnliche Mensch und losgelöster von Nebensächlichem und das er, es verdichtend, energetisch intensierend, in den jeweiligen Mitteln seiner Kunstart darbietet.

Hermann Obrist

ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN VILLA IN JÄGERNDORF: DURCHBLICK DURCH DEN PFÖRTNERHAUSGANG

# OTTO PRUTSCHERS VILLA IN JÄGERNDORF

Wir hatten an Gegenständen der Wiener Baukunst schon öfters Gelegenheit, uns über ihre besondere Raumhaftigkeit auszusprechen. Vielleicht trägt das Landschaftliche, das mit seinen jahreszeitlichen Stimmungen, seiner ausgebreiteten und fließenden, überall gegenwärtigen atmosphärischen Erscheinung alle Poren dieser Stadt durchdringt, das meiste dazu bei, um ihren räumlichen Sinn wach und rege zu erhalten. Wenigstens war es ja sonst immer so, daß sich das raumhafte Bauen in Gegenden landschaftlichen Charakters am stärksten und freiesten entfaltet hat; man denke nur etwa an das Bauernhaus.

Wie sehr es dabei um eine bodenständige Veranlagung geht, das beweist die baukünstlerische Ueberlieferung. Es genügt auf das Altwienerische hinzuweisen. Man hat das Beste übersehen, wenn man die innere Räumlichkeit dieser Zeit nicht sieht. Die Gepflogenheit, immer wieder das Möbel, die Oefen, die Wandverzierung und das Allerlei des Hausrates herauszunehmen, für sich zu betrachten und zu würdigen, richtet sich auf Halb- oder Unwesentliches. Vorgeschrittener schon ist die Art, die diese Stücke zusammennimmt und zusammensieht, die also die Einrichtung erkennt, die Uebereinkunft aller Teile zu einem

ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN

VILLA IN JÄGERNDORF: GARTENANSICHT MIT WINTERGARTENANBAU

ARCH. O. PRUTSCHER-WIEN VILLA IN JÄGERNDORF: STRASZENANSICHT MIT DER AUFFAHRTSRAMPE

gegenseitig bedingten, ineinander wirkenden Ganzen aufdeckt und sich damit dem auf gemeinsamen Lebensgrunde tätigen Geiste der Zeit nähert. Aber auch sie erschließt so nur die Anmut dieses Geistes, ohne seine größere Natur zu bezeichnen. Denn was damals die stilistisch sehr beweglichen, oft auch widersprechenden Dinge vereint, ist nur der Geschmack, — hier allerdings eine Energie, aber eine bloß abschwächende und verstärkende, nicht auch eine gestaltende. Die oder wenigstens ihre Andeutung ergibt sich erst aus den räumlichen Zusammenfassungen. Man hat dieses Wichtigste bis heute so gut wie übergangen. Die besondere Wohnlichkeit der Altwiener Stuben, nicht bloß der zu sehr bekannten aristokratischen Ausnahmen als vielmehr der kaum bekannten bürgerlichen Beispiele, beruht nur zum Teil auf der Zusammenstimmung ihrer Einrichtungen. Was daran die wahrnehmenden Sinne wesentlicher befriedigt, das ist das Aufgehen aller Stücke und ihres Vereines in leicht gefundenen, sicher verwirklichten Raumeinheiten, die wieder mühelos und rein ineinander übergehen. Das Ergebnis ist eine alle Stuben durchdringende, zusammengehaltene Innenräumlichkeit, die schon damals Anfang und Kern des Bauens gewesen ist und die auch allein das Hausäußere richtig abzuleiten und abzulesen ermöglicht.

Dabei ist es geblieben. Oder vielmehr: nach jener das vorletzte Menschenalter beherrschenden Zwischenzeit, in der mit der Wiener Ringstraße eine recht äußerliche Fassadenkunst aufkam, die noch heute reichlich fortwuchert, ergab sich die Rückkehr in die alte Baukultur. Die alte Gewohnheit, von innen nach außen zu bauen, wird jetzt zum Programm, das allmählich seine dogmatische Betonung und Schärfe aufgibt und nun wieder zur selbstverständlichen Gewöhnung wird. Noch mehr: die Folgerichtigkeit dieses Grundsatzes wird aufs äußerste gesteigert. Man braucht nur an die gartenstädtischen Typenhäuser für den Mittelstand zu erinnern, die Josef Hoffmann im Grinzinger Kaasgraben errichtet hat. Ihre Innenräumlichkeit ist so sehr auf sich gestellt, daß für sie die Ein-

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN VILLA IN JÄGERNDORF: PFÖRTNERHAUS UND EINFAHRTSTOR

richtung gleichgültig oder doch beiläufig wird. Schon aus den nackten Hallen, Stuben, Kammern und Treppen und aus ihrem Ineinandergreifen ergeben sich klare, volle Vorstellungen, Orientierungen und Bewegungen des Raumes und damit auch ein wohnliches Wesen von höherem Wert. Aber auch dabei macht diese Leistung noch nicht halt. Sie sucht die harmonische Verbindung beider Arten von verbauten Lufträumen, des Innen- und des Außenraumes. Um nur auf eines zu verweisen: Zwischen jenen Häusern liegen Hofgänge und kleine Gärten. Hier tritt Haus und Haus in räumlichen Verkehr. Und die architektonische Gestaltung dieses Außenraumes findet die Brücken zwischen den umliegenden Innenräumlichkeiten, ohne die eine größere Einheit nicht wirklich wird. Diese Erweiterung der räumlichen Erwägung und die damit verbundene überall merkbare, zusehends gesteigerte Empfindlichkeit für das Raumhafte sind es, die über die Altwiener Ueberlieferung hinausgehen, ohne ihre Voraussetzungen sonst zu verlassen.

Nun könnte man meinen, daß eine solche Entwicklung den Sinn für die bloße Einrichtung und ihre Stücke leicht abschwächt, daß hier dem größeren Ganzen Opfer der füllenden Teile gebracht werden. Und die Gefahr einer solchen Rückwirkung auf den architektonischen Geist des ausstattenden Kunstgewerbes, namentlich der Tischlerei, erscheint um so bedeutsamer, je mehr man die Gedanken von der gebauten Wohnung auf die bloß eingerichtete, also von dem Ausnahmsfall des Eigenhauses auf den alltäglichen im Miethause lenkt. Dem ist nun vorerst grundsätzlich zu entgegnen, daß ein räumlich fundiertes Schaffen allem Nach- und Nebenher, also auch der Einrichtung nur zugute kommt, weil es zur Unterordnung des Minderwichtigen unter das Ausschlaggebende zwingt. Die Altwiener Abfolge wird umgekehrt, aber das Ergebnis bleibt dasselbe: die Einrichtung, nicht nur das Möbel,

sondern auch der übrige Hausrat, werden zusammengedacht, zu übereinkommenden Wirkungen geführt. Der bezeichneten Gefahr wird aber auch durch eine tatsächliche Handhabung gesteuert, die seit neuester Zeit in vielversprechender Weise selbst in den gebauten Wohnungen eingesetzt hat: an Stelle des bisher vielfach bevorzugten eingebauten, der Architektur fest verbundenen Möbels tritt das frei bewegliche. Es ist nicht nur in seinen Räumen leicht verschiebbar, sondern auch in eine neue Behausung leicht zu übertragen. Der Hausrat stellt sich wieder auf sich, ohne auf den Zusammenhang seiner Einzelstücke zu verzichten, ohne seine Herkunft aus übergeordneten Raumgedanken aufzugeben.

Für diese höchst wichtige, gegenwärtigste Phase der Wiener Wohnkunst bedeutet nun Otto Prutscher einen starken Einsatz. Man würde nicht rechttun, wollte man darin geradezu eine Gegenströmung der Ausstattung gegen den Raum oder des Kunsthandwerkes gegen die Architektur sehen. Daß dem nicht so ist, dafür ist auch Prutscher und sein letztes Werk, das Haus Flemmich im schlesischen Jägerndorf ein neuer Beleg. Man hat der Wiener Schule einen Vorwurf daraus gemacht, daß sie die Unterscheidung des Baumeisters vom Innenkünstler aufgibt. Wir sehen darin, wie die Dinge hier liegen, einen Vorzug. Denn es ist ein Weg, um zu einer durchwirkenden Einheit zu kommen. Der andere, das einverständliche Zusammengehen verschiedener Hände an einem Werke, ist ja auch da. Und beide führen einem idealen Ziele näher, das wir doch alle herzlich wünschen: dem Gesamtkunstwerk.

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN VILLA IN JÄGERNDORF: VORRAUM

Otto Prutscher ist einer, der alles aus eigenem besorgt. Wenigstens im Entwurf. Aber auch wo er die Ausführung anderen Händen überläßt, sieht er, der in den meisten Stoffen und Techniken selber tätig gewesen, auf die entsprechende Verwirklichung und verantwortet so das Ergebnis. Man vermeidet schon öfter Gesagtes und deutet auf Bezeichnendes, wenn man seine Arbeit einmal unter dem Gesichtspunkte der „Einrichtung" betrachtet. Das Haus in Jägerndorf bietet ja ein reifes und umfassendes Beispiel dafür.

In seiner Halle, dem Speise-, Herren- und Arbeitszimmer, den Zimmern der Dame und der Tochter, den Schlafstuben, dem Flur und der Treppe enthält es das ganze Inventar jener Spezialräume, die in ihren unterscheidenden Merkmalen von der Wiener Schule bis zum äußersten herausgearbeitet worden sind. Aber all das ist hier doch mehr auf die Inneneinrichtung zurückge-

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN

VILLA IN JAGERNDORF: HALLE MIT TREPPENAUFGANG

bracht, von ihr abhängig. Allerdings, soweit — wie z. B. in der Vorhalle — die Mauerteilung durch türartige, bis zum Boden herabgezogene Bogenfenster bewirkt wird, soweit ferner — wie z. B. im Schlafzimmer der Hausfrau — das Bettmöbel in eine Nische eingebaut ist, soweit endlich sonst Verkleidungen und Bemalungen der Wände bestimmend eingreifen, hat auch das Architektonische näheren Anteil an dem Zustandekommen der besonderen Raumeindrücke. Aber im übrigen ergibt Möbel und Hausrat für sich die jeweilige Charakteristik des Spezialraumes.

Damit rückt schon der Kunsthandwerker Prutscher vor. Zunächst der Urheber des Möbels. Ihm kommt zustatten, daß er ehemals vom Tischlern ausgegangen ist. Dadurch hat er auch das, was er nur zeichnet und weiterhin überwacht, völlig in seiner Hand. Im vorliegenden Falle ist das meiste in kostbaren Hölzern, zum Teil auch in Zierarbeit ausgeführt. Aber das ist hier nicht wesentlich, läßt sich weg- und in ein billigeres Material, in eine einfachere Werkweise umdenken, ohne seinen Charakter zu verlieren. Was so bleibt, ist die Form und die Arbeit. Die eine klar, sicher, gebrauchsfähig und typisch verwendbar, die andere gediegen und Vertrauen erweckend. Wenn man sich auch nur gegenwärtig hält, wie sehr unser Möbelgroßbetrieb, der ganze Zimmereinrichtungen in Hand- und Maschinenarbeit unter die Leute bringt, einer gründlichen und fortlaufenden Auffrischung bedarf, wie sehr gerade uns, die in der Luxusausstattung das Erlesenste leisten, das Bürgerliche, das allgemein Verständliche und das motivisch Abwandelbare nottut, dann wird man diese zwischen dem Außerordentlichen und dem Geläufigen vermittelnde Arbeit, die dem alltäglichen Bedürfnisse Musterbeispiele von höherem Werte zuführt, nach voller Gebühr einschätzen.

Wie in den architektonischen Bestandteilen von der Erztür bis zum Bodenbelag alles auf den Künstler und seine eingreifende Mitarbeit zurückgeht, so hat er auch zum Möbel den ergänzenden Hausrat gezeichnet und sich an seiner Durchführung weitgehend beteiligt. Was die Kasten füllt, die Gläser, das Porzellan, das Eßbesteck, sind von ihm ent-

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN — VILLA IN JÄGERNDORF: WAND IM SALON

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN

VILLA IN JÄGERNDORF: SALONDURCHBLICK IN DAS HERRENZIMMER

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN — VILLA IN JAGERNDORF: HERRENZIMMER

worfen. Kultivierte Erzeuger — wie die Wiener Werkstätte und die nordböhmische Glasmacherei — gehen leicht genug auf solche richtungweisende Intentionen ein. Daneben wird, wenn auch im bescheidenen Maße, einem andern, nahestehenden Künstler — wie hier dem Keramiker Powolny — ein selbständiger Beitrag zum Hausschmuck verstattet.

Man wird, was hier sehr ins Gewicht fällt, noch die starke und ausgesprochen wechselnde Farbigkeit hinzudenken müssen, um eine erschöpfende Vorstellung vom Ganzen zu bekommen, in dem zuallernächst mit Mitteln der Ausstattung ein völlig durchgearbeitetes und behagliches Bürgerheim gegeben ist. Für die Entwicklung Prutschers aber besagt dieses Werk einen umfassenden Ueberblick über bisher Geleistetes und eine klare Bezeichnung alles dessen, was seine Tätigkeit für die Ueberbrückung und Näherbringung zweier Lager, der Künstler und der Verbraucher, bedeutet. Wenn diese beiden Elemente immer mehr an Gegensätzlichkeit verlieren und sich allmählich verständig zusammenfinden, wenn auf der einen Seite das arg verrufene „Bürgerliche“ wieder möglich wird, wenn es auf der andern seine philiströse Nebenbedeutung aufzugeben beginnt, wenn sich zwischen den Bezirken der reinen Kunst und des verbreiteten Ungeschmacks immer merkbarer eine wertvolle soziale Sphäre des Ausgleichs bildet, so liegt ein guter Teil dieses nicht beiläufigen Erfolges gerade in seiner Arbeit.

Für die unserer Bau- und Ausstattungskunst zunächst harrende Aufgabe der gesteigerten Sozialisierung wird man Prutscher nicht entbehren können. MAX EISLER

---

Wenn dasselbe Motiv nicht hundertfältig durch verschiedene Meister behandelt wird, lernt das Publikum nicht über das Interesse des Stoffes hinauskommen; aber zuletzt wird es selbst die Nuancen, die zarten, neuen Empfindungen in der Behandlung dieses Motivs fassen und genießen, wenn es also das Motiv längst aus zahlreichen Bearbeitungen kennt und dabei keinen Reiz der Neuheit, der Spannung mehr empfindet.

Nietzsche

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN — VILLA IN JÄGERNDORF: SPEISEZIMMER

# VOM REISEN

Architektonische Betrachtungen von FRITZ SCHUMACHER

Von einer herrlichen Reise, die mich durch Mittelfrankreich nach der Normandie und Bretagne geführt hatte, kehrte ich einst zu Schiff nach Deutschland zurück und suchte von hier als Abschluß meiner Fahrt zum ersten Male einen deutschen Dichter auf, der durch ein Werk voller Heimatliebe gerade alle Gemüter tief berührt hatte. Von den bretonischen Schiffern, mit denen ich zuletzt gelebt hatte, zu den Bauern der kleinen holsteinischen Stadt, in die ich geladen wurde, war für mein Empfinden kein abenteuerlicher Sprung. Mir war der Besuch ein natürlicher Uebergang zur Heimat.

Wenn man voller neuer Eindrücke steckt, ist es selbstverständlich, von ihnen zu plaudern, aber ich merkte bald, daß ich keinen Widerhall dafür bei meinem Wirte fand. Natürlich! Wie oft merken wir gerade bei Reiseerinnerungen nicht, daß das, was unsere Phantasie lebendig berührt, dem Außenstehenden tot bleibt. Aber das war es nicht, was hier vorlag; schließlich brach es heraus. Der Dichter mißbilligte es tief, daß ein Künstler, der deutsches Wesen in seinem Werk verkörpern will, überhaupt die Anregungen fremder Zonen auf sich wirken läßt: „Was soll dieses törichte Reisen! Da gehen Sie hin und saugen sich voll mit tausend interessanten Eindrücken wesensfremder Art und merken nicht, daß das geschieht auf Kosten der Vertiefung in das eigene Stammeswesen. Nie würde ich dieser weichlichen Verlockung nachgeben, es würde mich schwächen in meiner besten Kraft, mich ablenken von dem, woraus ich bin und lebe, dem ungestörten, ungemischten heimatlichen Empfinden und Denken.“ ‚Aber wie? soll man sich gar nicht bewegen dürfen, um dieses edle Gut nicht zu verschütten?‘ „Wohl bewegen, aber nicht reisen, sondern wandern.

Reisen bewegt sich in Radien von dem Kreise fort, in dem man lebt. Wandern bewegt sich in Ringen um den Kreis des eigenen Daseins. Solche Ringe soll man beschreiben, oft, immer wieder, enger und weiter.“ ‚Wenn man nun aber beides tut?‘ „Das soll man eben nicht, denn man hat es nicht nötig. Man entzieht dem Wichtigen die Kraft durch das Unwichtige, man entwertet es, man schwächt seine Wirkung. Wenn man den Kopf ganz voll hat vom Fremden, wie Sie jetzt, wie soll da das Eigene noch klar zum Vorschein kommen?“

Die Glut dieses fanatischen Sammelns aller Kräfte auf die Eigenart heimatlichen Wesens blieb nicht ohne Eindruck auf mich und ich fragte mich ernstlich, ob die Freude am Reisen in fremde Länder vielleicht doch eine jener unbewußten Nervositäten ist, die uns Menschen von heute entgegen der natürlichen Entwicklung durchdringt.

Wohl war es mir klar, daß das „Bewegen in Ringen“ den innerlichen Menschen ganz auszufüllen vermag; aber ist das Bewegen in Radien darum unfruchtbar, ja schädlich zu nennen? Ist es vielleicht wirklich nur Neugierde, was wir für eine Form befruchtenden Wissensdranges halten? Ist es gar noch Schlimmeres, nämlich eine jener Blüten dessen, was man in einem Lande, das große Uebung in dieser Geistesrichtung besitzt, mit dem unübersetzlichen Begriff des „Snobismus“ getauft hat?

In Zeiten, die uns in bezug auf fast alle ins Ausland weisenden Fragen, auch wenn wir sie bisher als etwas fast selbstverständlich Beantwortetes hinnahmen, enttäuscht und gründlich ernüchtert haben, ist die Frage: „Was kann die Kenntnis des Auslandes dem schaffenden Architekten wirklich geben?“ sicherlich nicht überflüssig. Sie muß ebensogut nachgeprüft werden, wie wir so vieles andere mit neuen Augen zu überprüfen gezwungen sind.

Die Frage ist nicht etwa gleichbedeutend mit dem Thema der Auslandsreisen überhaupt. Die Vergnügungsreise des wißbegierigen Bürgers ist keine Angelegenheit, die Einfluß ausüben kann auf unsere künstlerische Entwicklung. Schaltet man Italien, England und Frankreich als Ziele aus, so kann man überdies den

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN — VILLA IN JÄGERNDORF: BÜFETT IM SPEISEZIMMER

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN

Kunstschlosserarbeit: Ant. Schwarz-Wien

VILLA IN JÄGERNDORF: JAGDZIMMER

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN

VILLA IN JAGERNDORF: HAUPTEINGANGSTOR

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN

VILLA IN JAGERNDORF: ZIMMER DER TOCHTER

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN

VILLA IN JAGERNDORF: SCHLAFZIMMER DER FRAU

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN VILLA IN JÄGERNDORF: SCHLAFZIMMER DER FRAU

Blick auf Spanien, Norwegen und den Orient richten, wenn man fremde Eindrücke für eine ersprießliche Aufmunterung des Gesichtskreises hält; hat man aber die Vielen und Uebervielen im Auge, die an unseren einheimischen Schätzen achtlos und gedankenlos im Durchgangszuge vorübersausen, so kann man gar nicht nachdrücklich genug auf die Entdeckung der eigenen Heimat hinweisen.

Darum handelt es sich nicht. Wir können es im allgemeinen nicht als typischen Zug der Zeit betrachten, daß der heutige Architekt sein Vaterland unbeachtet läßt. Meist sucht er es zu durchforschen in ehrlicher Begeisterung. Wir nehmen deshalb an, daß wir es mit einem Künstler zu tun haben, der Deutschland liebevoll kennen zu lernen versucht hat und fragen uns: Welches höhere Interesse hat es für ihn, nun auch noch Italien, Frankreich, England kennen zu lernen, wo ihm doch Deutschland noch immer neue Eindrücke zu geben vermag.

Alle drei Länder haben wir leidenschaftlich bewundert. Von allen dreien sind wir zeitweilig künstlerisch abhängig gewesen und haben diese Abhängigkeit allmählich zu überwinden lernen müssen. Italien brachte uns lange in eine Stilsprache, die für unser Klima gar nicht paßt und die uns deshalb allmählich ein leeres Schema wurde; Frankreich hielt uns einst in seinem Bann, bis wir seine höfisch geputzten Stile in unser geliebtes Deutsch zu übersetzen lernten; England sollte uns noch vor kurzem mit seiner Kultur überpolieren, aber wir drangen glücklich hindurch zu eigenem Ausdruck.

Wird sich diese Gefahr unorganischer Einflüsse nicht ständig wiederholen, wenn wir weiter immer wieder andere Länder auf uns wirken lassen? Warum also? Schauen wir doch auf uns selbst und in uns selbst, anstatt das Ausland nachahmen zu wollen. Vor allem mit der jahrhundertealten Fiktion, daß die italienische Kunst die höchste Schule der Architektur bedeute, müßte doch endlich aufgeräumt werden.

Das wäre sicher alles ganz richtig, wenn der Architekt wirklich ins Ausland reiste, um die Kunst, die er hier sieht, zu erlernen und nachzumachen. Das war in früheren Epochen seine ausgesprochene Absicht, wenn er beispielsweise nach Italien zog. Heute ist das

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN VILLA IN JÄGERNDORF: AUS DEM ZIMMER DER TOCHTER

anders geworden. Wir beschauen nicht das Pantheon oder den Palazzo Farnese, um ihn nachzumachen. Die antike Welt und ihre renaissancinistische Neubelebung ist nicht der Baum, von dem wir die Früchte pflücken, die uns ernähren; und doch kann der Baum schwerlich fehlen in unserem architektonischen Garten.

Es gibt viele Dinge, die wir zum Aufbau unseres Wesens nicht missen können, obgleich wir sie nicht praktisch gebrauchen. Wir dürfen nur an die lateinische Sprache denken. Sie ist Muster und Lehrmeisterin für das Kunstwerk grammatischen Aufbaues; als Vorbild für die Methode einer logisch gestalteten Sprache wird sie immer die gleiche Bedeutung für uns haben. Wir lernen diese Sprache nicht, um sie zu sprechen, sondern um dem Geist sprachlichen Wesens näherzukommen. Aehnlich ist es mit den klassischen Baustilen. Sie sind der reinste Ausdruck für die Uebersetzung statischer Kräfte in lebendige, steinerne Formen. Als Vorbild für die Methode einer rhythmischen Sprache baulicher Massen werden sie immer die gleiche Bedeutung für uns haben. Wir lernen diese Sprache nicht, um sie zu sprechen, sondern um dem Geist baulichen Wesens näherzukommen. Das wird nie anders werden, und deshalb wird diese Welt der Formen und Eindrücke immer ihre erzieherische Bedeutung für uns behalten. Daß wir sie am reinsten in Italien zu schauen vermögen, hat mit dem Volke, das heute dort lebt, ebensowenig zu tun, wie die lateinische Sprache mit seinem heutigen Idiom.

Den wirklich großen Eindrücken architektonischer Natur gegenüber müssen wir uns klarmachen, daß es nicht das Wesentliche an ihnen ist, in welchem Lande sie stehen. Wohl sind sie mehr als andere Werke der Kunst an ihre Scholle gebunden, aber innerlich betrachtet ist das, was ihnen ihre Bedeutung gibt, doch unabhängig von dieser Scholle. Ein Stück künstlerischen Gemeingutes steckt in ihnen, und um dieses Stückes Gemeingut willen werden die fremden Länder für das lebendige Verständnis unserer Kunst ihre Bedeutung behalten, auch wenn wir die individuellen völkischen Eigentümlichkeiten, die daneben als bunte Blumen stehen, mit kälteren Augen betrachten als bisher.

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN — VILLA IN JAGERNDORF: KÜCHE

Shakespeare ist nicht englich, das Pantheon ist kein italienischer Bau: beide gehören nur der Welt. Und wie mein norddeutscher Dichter es selbstverständlich finden wird, daß er zum Shakespeare greift, muß er es selbstverständlich finden, daß ich danach greife, im Pantheon zu lesen. Das kann ich aber nur, wenn ich nach Italien reise.

Und damit kommen wir eigentlich erst zu der wahren Wertung dessen, was uns Reisen in fremde Kulturländer innerlich geben können. Was sie wertvoll macht, sind nicht die völkischen Eindrücke, sondern die allgemein menschlichen Eindrücke. Was sie wertvoll macht, sind schließlich auch nicht jene erzieherisch pädagogischen Elemente, von denen wir eben sprachen, sondern es sind Bereicherungen, welche die innere Vorstellungswelt erweitern.

Ich höre das Wort: Ravenna. — Was steigt in mir auf? Nicht etwas Historisches, nicht etwas Stilistisches, sondern ich sehe Farben in sprühenden Akkorden und doch gebändigt durch architektonischen Geist; es steigt auf der höchste Begriff der Stilisierung von Farbe und Form als Mittel der Raumbelebung.

Ich höre das Wort: Viterbo. — Nicht das malerische Städtchen des Mittelalters wird als Bild in mir wach, sondern die Vorstellung: Brunnen. — Der Begriff zahlloser Formen des architektonischen Fassens von sprudelndem Wasser steigt empor. Ich sehe keine bestimmte Form, kein darstellbares Motiv, aber das Gefühl unerschöpflicher Fülle im Spiel von Wasser wird in mir fruchtbar. —

Ich höre: Chatsworth. — Nicht ein bestimmtes Schloß steht vor meinen Augen, nicht bestimmte Gartenbilder. Ich sehe den Reiz strenger grüner Linien in weicher Landschaft; Terrassen erscheinen, die farbige Teppiche sondern und doch verbinden. Staudenstreifen glühen an hellen Mauern. Eckige Wasserbecken spiegeln flach im grünen Rasen die strenge Wiederkehr mächtiger Bäume. Die Kraft rhythmischen Schaltens mit den Effekten der Natur wacht in mir auf.

Ich höre: Gent. — Nicht Kirchen und Stadtbilder sind es, die vor mir erscheinen. Ein Erlebnis ist es, das wieder lebendig wird: die Wirkung schmuckloser Ziegelflächen in geordneten Zeilen zwischen dem Grün von Bäumen.

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN — HALLENUHR

ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN — SILBERESZBESTECK

ANNIE HYSTAK-
BERLIN

BRILLANTSCHMUCK
IN SILBER
MIT SMARAGD

„Béguinage“ denke ich. Niemandem vermöchte ich genauer zu schildern, wie sie aussieht, aber ein Ton schwingt nach, aus dem eine neue Melodie werden kann.

Ich höre: Chartres — und nicht eine bestimmte Kathedrale wird in mir lebendig, nicht das mystisch-phantastische Bild eines Innen-Ausschnitts, sondern ich fühle die Macht, mit der das Menschenhirn fähig ist, durch ein Gespinst krafttragender Rippen den Raum zu meistern, — und fruchtbare Vorstellungen werden in mir gelöst.

So vermöchte ich lange fortzufahren. So kann jeder fortfahren, der als Künstler gereist ist.

Das sind die eigentlichen Früchte, die man heimbringt. Nicht, um eine Sprache zu suchen, in der man nun reden will, zieht man aus, ebensowenig, um schöne Floskeln für die eigene Sprache in Form von Motiven zu sammeln; man will auch nicht spionieren, wie es die anderen machen, — sondern man will seine innere Vorstellungswelt durch künstlerische Erlebnisse klären und weiten.

Wer hat nicht schon erlebt, daß manche philosophische Triebe, die dumpf und ungeordnet im Innern gährten, durch die Lektüre eines guten Buches plötzlich klar wurden, selbst wenn das Buch gar nicht unmittelbar von den Fragen handelte, die das Innere bewegten. So ist es auch für den Künstler mit den großen Erlebnissen fremder Kunst. Sie färben nicht ab, sondern sie erleuchten.

Deshalb braucht derjenige, der wirklich

ANNIE HYSTAK-
BERLIN

HÄNGER MIT PER-
LEN U. BRILLANTEN

Eigenes in sich trägt, nicht bange zu sein, daß er es durch die fremden Eindrücke des Reisens verliert. Es wird nur schärfer beleuchtet und erhält dadurch plastisches Leben.

Bei alledem setzen wir allerdings das eine voraus, daß nun auch im richtigen Geiste gereist wird. Wer wollte zweifeln, daß der Architekt sehr falsch zu reisen vermag! Es wird manche geben, die, genauer besehen, eigentlich gar nicht als Fachmann reisen, sondern nur als Liebhaber. Noch häufiger aber mögen die sein, die allzusehr als Fachmann auf Reisen gehen. Beides wird für die eigentliche Entwicklung des Reisenden wenig Früchte bringen. Wer als Vergnügungsreisender und Kuriositätensucher ein Land durchstreift, kann sehr hübsche Eindrücke mit nach Hause bringen, aber sein Schaffen wird durch sie nicht sonderlich berührt werden. Es ist ziemlich gleichgültig, was er tut und was er unterläßt. Derjenige aber, der den Fachmann nie abzustreifen vermag, verliert das richtige Verhältnis zu den Dingen und läuft Gefahr, Sklave der Erscheinungen zu werden, die auf ihn einstürmen. Kaum steht er vor einer baulichen Erscheinung, da glaubt er, das Skizzenbuch schon herausziehen zu müssen, um sie auf diese Weise festzuhalten; oder gar, er beginnt zu messen, um so dem Eindruck fachmännisch auf den Grund zu kommen. Das ist sicher ganz gut und schön, aber es darf nicht Zweck des Schauens werden, sondern muß sich als gelegentliche Folge des Schauens gleichsam von selber ergeben.

Wehe dem, der ein Kunstwerk nur betrachten kann mit den Augen des Skizzenbuches; er hat das Beste verloren, denn er ist ein Sammler geworden, statt eines Lernenden. Das Sammeln aber ist eine Leidenschaft, die alles andere verschlingt, und der Keim zu ihr liegt in jedem Menschen. Je besser ein Reisender skizziert, um so eher kommt er zu dem falschen Standpunkt, allzuschnell sein eigenes Ich den Dingen gegenüber hervorzuholen, anstatt zuerst andachtsvoll und selbstvergessen zu lauschen.

ANNIE HYSTAK-BERLIN ◘ GOLDBROSCHE MIT GRONEM OPAL UND BRILLANTEN

Und was vom Skizzieren gilt, das gilt natürlich im verstärkten Maße vom Photographieren. Es gibt wenige, denen der Apparat Knecht bleibt, und die nicht in der Form ihres Sehens bald zum Knecht des Apparates werden. Wer sich aber angewöhnt, Architektur zu betrachten vom Standpunkt des Bildausschnittes, der gerät auf laienhafte Bahnen; Architektur will vom Fachmann nicht malerisch, sondern organisch betrachtet sein.

Und deshalb kann man dem jungen Architekten, der hinauszieht, sagen: Nimm Skizzenbuch und meinetwegen auch Kamera mit, aber ziehe nicht hinaus um des Skizzenbuches und der Kamera willen, sondern freue dich, wenn du sie vergißt. Kannst du das, dann wird der Augenblick trotzdem kommen, wo du sie brauchen magst, und dann wird es auch der rechte sein.

Mit einem Worte: die wertvollen Ergebnisse des Reisens liegen nicht so sehr im äußeren Einheimsen, wie im inneren Erleben. Fruchtbar ist wohl das Beobachten, aber am fruchtbarsten ist das Freuen. Das große tiefe Freuen, das man vor Werken der Kunst empfunden hat, dies wunschlose, selbstvergessene Freuen, das taucht immer wieder in alter Frische auf, wenn sonst auch das Gedächtnis versagt, und wenn man keine Einzelheiten mehr anzugeben vermöchte.

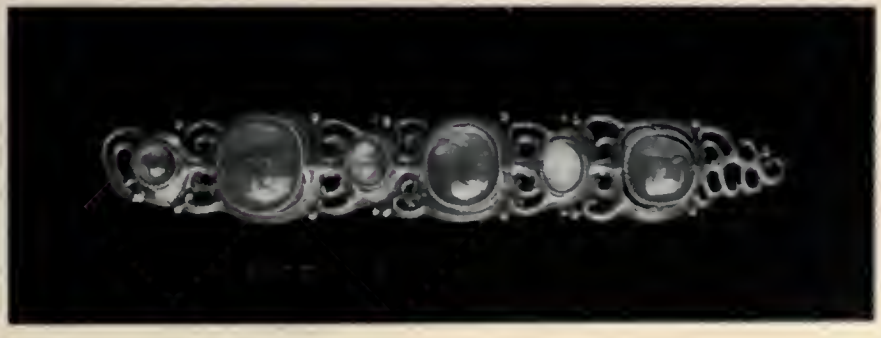
Um solche fruchtbaren Augenblicke zu erleben, bedarf es gar nicht unbedingt der Werke höchster Genialität; sie können eintreten vor Dingen, die gemessen mit dem

ANNIE HYSTAK-BERLIN ◘ TSINGTAU-TORKISE IN GOLD MIT PERLEN

ANNIE HYSTAK-BERLIN ◘ GOLDBROSCHE MIT BRILLANTEN

ANNIE HYSTAK-BERLIN ▫ OBERE REIHE LINKS: GOLDHÄNGER MIT DIAMANTSPLITTER UND TURMALIN. MITTE: BLAUER OPAL IN GOLDFASSUNG M. PERLEN. RECHTS: SCHWARZER OPAL IN GOLD

IN DER MITTE DER SEITE: CHRYSOPRAS IN SILBERFASSUNG MIT BRILLANTEN. UNTEN: GOLDNADEL MIT MONDSTEINEN UND TURMALINEN



LIZZI MARX-DIESTELMANN ◻ BEUTEL MIT WOLLSTICKEREI. UNTEN: KINDERKLEID U. MÜTZCHEN

LIZZI MARX-DIESTELMANN

KISSEN UND DECKEN MIT BUNTER WOLLSTICKEREI

LALY HOENIGER — DECKE MIT BATIKARBEIT UND STICKEREI

Maßstab der Kunstgeschichte, ganz unscheinbarer Natur sind. Ein einfaches Landhaus kann es sein, oder ein Gitter, ein Brunnen, oder ein bäuerliches Kirchendach; ebenso wie ein Volkslied dieselben Saiten in uns zu rühren vermag, wie der geniale Tiefsinn einer Symphonie.

Um solch frisches Erleben als Frucht des Reisens heimzubringen, gilt es, zweierlei zu beachten: man darf nicht zu lange reisen, und man muß in der eigenen Entwicklung den richtigen Zeitpunkt abwarten können, bis man zum Schauen ausgeht.

Es galt früher als besonders erstrebenswertes Ziel, seine fachliche Ausbildung durch ein Reisejahr vervollständigen zu können. Die Aufgabe ist zu schwierig, die man damit einem Menschen zumutet, denn ein Jahr lang richtig zu reisen, ist eine schwere Kunst. Die Aufnahmefähigkeit des Menschen für künstlerische Dinge ist durchaus begrenzt. Wenn das Innere gefüllt ist mit neuen Eindrücken, kann man nicht beliebig weiter Eindrücke sammeln, wie man etwa auf geistigem Gebiete weiter zu lernen vermag. Die Bilder verwischen sich; es ist, als ob man die photographischen Platten seines Inneren doppelt belichtet; ein Bild projiziert sich auf das andere, und beide werden unbrauchbar. Vor solcher Abstumpfung muß man sich hüten. Vor allem in der frühen Entwicklungszeit des beruflichen Werdens sind kurze Reisen das richtige. Dafür spricht

auch noch, daß es falsch wäre, sich um der fremden Eindrücke willen aus dem Strom der Lebensbeziehungen herausreißen zu lassen, in die man eben hineinzuwachsen beginnt; sie sollen nicht unterbrochen, sondern geklärt und bereichert werden durch das, was man sieht.

Um das zu erreichen, bedarf es auch nicht gleich der fremden Länder. Es ist durchaus natürlich, zuerst auf die eigene Heimat zu weisen, die an Reichtum durch kein anderes Land übertroffen wird. Fraglos gibt es viele Fälle, wo die fremden Eindrücke viel zu früh die innere Entwicklung durchkreuzen; man vermag sie entweder nicht auszuschöpfen, oder sie greifen verwirrend in die natürliche Entwicklung ein. Der Fruchtknoten des eigenen künstlerischen Wesens muß schon angesetzt haben, wenn fremde Sonne sein Wachstum fördern soll.

Aber das sind Erwägungen, die individuell beurteilt werden müssen. Das Wesen der Menschen ist so verschieden, daß es töricht wäre, es unter gleiche Ratschläge bringen zu wollen. Worauf es hier ankommt, ist auch ganz etwas anderes.

Es galt, festzustellen, worin der Wert liegt, den das Reisen in fremde Länder für den Architekten haben kann. In der Antwort auf diese Frage sollen wir uns nicht durch Gefühle beeinflussen lassen, die den augenblicklichen Bewohnern dieser Länder gelten. Wir täten ihnen damit zu viel Ehre an, denn nicht um sie handelt es sich, sondern um die Generationen, die vor ihnen waren. Das, was in deren Schaffen ewig war, ist Gemeingut aller Menschen geworden, mag es auch äußerlich unverrückbar in einem bestimmten Boden wurzeln. Diesen Boden muß man betreten, will man sich nicht selber eines Gutes berauben, das einem angehört.

Wie lange man trotzdem auf dieses innere Recht aus Gründen des Gefühls verzichtet, ist eine andere Frage. Hier kommt es nur an auf die Festlegung dieses Rechtes.

Mag sein, daß der Deutsche sich vor der Schwäche hüten muß, vor fremden Leistungen allzu leicht zu bewundern. Im allgemeinen haben wir, rückschauend, keinen Grund, die Art zu bedauern, wie wir mit offenen Augen, ohne die Scheuklappen völkischer Eitelkeit unseren Weg gegangen sind. Wenn wir für diese Dinge eine Richtschnur haben wollen, brauchen wir nur ein Wort zu sagen: Dürer.

LALY HOENIGER — GESTICKTES KISSEN

Deutsch zog er fort in fremde Lande, deutscher noch kam er wieder. Sein Deutschtum entsprang nicht mehr dem Zufall der Enge; es entsprang der Freiheit der Weite. Dadurch erst war es ganz zu einer adeligen Tugend geworden.

Und auch wir haben heute gerade auf unserem Gebiete bewiesen, daß wir die Kraft besitzen, durch alle Einflüsse hindurch, die mehr denn je auf jeden Lebenden einstürmen, zu eigenem Ausdruck zu kommen. Während Engländer und Franzosen nicht zum wenigsten durch die vermeintliche Tugend bequemer Inzucht auf architektonischem Gebiet immer mehr entnervt zu sein scheinen, steigt bei uns eine neue strömende Kraft hervor, ehrlich, wagemutig, deutsch. Wir brauchen sie nicht ängstlich einzufriedigen, um sie unverdorben zu lassen, sie reinigt sich selber, wie jede strömende Kraft.

Zu den Mitteln aber, mit denen sie das bisher getan hat, gehört auch der klare Blick in fremde Nachbarländer. Wir wollen ihn nicht trübe werden lassen.

MARTHA MEYER — DECKE MIT KURBELSTICKEREI

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

ERHOLUNGSHEIM SCHLOSZ ELMAU BEI MITTENWALD. ANSICHT VON NORDOSTEN

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

ERHOLUNGSHEIM SCHLOSZ ELMAU: ANSICHT VON SÜDWESTEN

# ZU DEN NEUEN BAUTEN VON CARL SATTLER

Wenn wir, was heute erfreulicherweise viel häufiger geschehen kann als vor Zeiten, davon sprechen, daß ein Baukünstler sich bei gewissen architektonischen Entwürfen von der lokalen Eigenart des Bauplatzes habe bestimmen lassen, so finden wir uns jedesmal auf dem Gedankengang, daß es sich um ein Gebäude handeln müsse, das sich einer schon fertigen architektonischen Umgebung einfügt. Derartige städtebauliche Probleme, wie wir sie nennen im Gegensatz zu den rein architektonischen Aufgaben, die den „Bau an sich" betreffen, beschäftigen heute jedermann, und die Erkenntnis ist allgemein geworden, daß man im Bild einer Stadt nicht blindlings drauflosbauen könne, ohne nach rechts oder links zu schauen, daß vielmehr Bauen ein hochentwickeltes soziales Empfinden zur unbedingten Voraussetzung haben müsse.

Weit weniger verbreitet ist die Einsicht, daß gleiche Rücksichten bei dem Bauen in der freien Landschaft geboten sind. Bauherren und Baumeister lassen sich nur zu gerne von der bequemen Auffassung leiten, ein ländliches Haus inmitten eines großen Gartens, auf weitem Wiesengrund oder auf luftiger Höhe könne jeder nach seinem Geschmack erbauen, und es habe weiter nichts auf sich, wenn man ein Schweizerhaus ins Fichtelgebirge, ein skandinavisches Landhaus an den Walchensee oder ein holländisches Häuschen, wie man es in Scheveningen sieht, in den Harz versetzt. Indessen selbst von derartigen plumpen Entgleisungen abgesehen, fehlt manchem im Städtebau bewährten Baukünstler das Gefühl für das Herausbauen aus der Landschaft auf Grund des Einfühlens in die Landschaft. Gerade bei Architekten, die sich auf einen bestimmten Typ des Wohnhausbaues festlegten und mit diesem Typ Erfolge hatten, wenn sie das Haus an den richtigen

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

ERHOLUNGSHEIM SCHLOSZ ELMAU: ANSICHT VON SÜDEN

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

ERHOLUNGSHEIM SCHLOSZ ELMAU: ANSICHT VON NORDOSTEN

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

Fleck stellten, tritt der bedauerliche Mangel an Einfühlungswillen oder Einfühlungsfähigkeit zutage: sie lassen sich zu sehr von ihrer Individualität treiben und setzen an die Ufer des Rheins die gleichen Wohnhäuser, die sie z. B. im Allgäu erstehen ließen.

Karl Sattlers Land- und Wohnhausbauten, die hier im Bilde vorgeführt werden, sind nicht von dieser Art. Sie können vielmehr als lehrreiche Beispiele gelten, wie sich ein umsichtiger Architekt mit seinen Bauten dem Charakter der Landschaft anschließt und wie sich in der Struktur seiner Bauten der Charakter der Landschaft spiegelt, insoferne die Landschaft in ihnen gewissermaßen aufgefangen und dem Gewachsenen das Gestaltete als Bekrönung hinzugefügt wird. Sattlers Landhausbauten befinden sich zumeist im bayerischen Gebirge, im Werdenfelser Land; sie stellten in ihren Voraussetzungen, die in den Persönlichkeiten der Bauherren oder in der Zweckbestimmung der Gebäude lagen, unterschiedliche und eigenartige Aufgaben an den Architekten.

Das Landhaus von J. Loeb liegt bei Murnau; das Gelände ist nach Süden hin gegen die Kohlgruber Landstraße zu ziemlich eben, dagegen in der Nordrichtung kräftig abfallend gegen den tief unten gelegenen Staffelsee. Aus dieser Lage erwuchs der eigenartig ausgestaltete Bau. Er ist breit und wuchtig hingesetzt und, ohne irgendwie schwer zu wirken, dennoch fest verankert auf der Höhe; nicht nach oben strebend, sondern mehr in die Breite gehend und in der Gliederung locker und splendid. Dennoch sind die einzelnen Bauteile untereinander straff verbunden. Im einzelnen sind die Dächer kräftig ausgebaut, man kann sagen, sie wären entschieden zu schwer, wenn nicht die hohen, freien Lüfte, die über dem Gebäude stehen, von selbst ihre Auflockerung bewirken würden; dagegen macht vom See her gerade dieser üppige Dachausbau einen repräsentativen und würdigen Eindruck. Auch in der Farbe schmiegt sich das Haus gut in die Landschaft. Es spielt nicht „mimikry," aber

LANDHAUS J. LOEB IN MURNAU AM STAFFELSEE

es nimmt die Farben, die es rings in der Natur findet, auf und vereinigt sie in den klug disponierten Fassaden in der Steigerung, deren jede Gestaltung gegenüber der gewachsenen Natur bedarf.

Wie anders das Stadthaus Loeb in München! Der gleiche Bauherr und der gleiche Architekt, Gleichheit der großzügigen Baugesinnung und Aehnlichkeit der Zwecke, dabei auch hier kein Haus, das sich in eine Straßenflucht zwängen und des Grüns entraten müßte oder das etwas vom brausenden Lärm der Stadt abbekäme — und doch, welch ein Unterschied! In Murnau finden wir den Nachdruck mehr auf Rhythmus und Gruppierung, in München mehr auf Metrum und Reihung gelegt. Und das ganz natürlich: denn bei dem Landhaus war eine größere Bewegung der Massen möglich, bei dem Stadtpalais dagegen mußte die Bewegung in die Flächen verlegt werden. So sind diese Flächen selbst geschlossener, während sie in Murnau vielfach durchbrochen, heiter aufgelöst erscheinen. Statt der breiten Lagerung tritt bei dem Stadthaus das vertikale Moment in die Erscheinung, und unwillkürlich drängt sich der Eindruck auf, dieses Haus sei zum Schutz gebaut, gegen die Natur, während jenes andere ganz dazu angetan scheint, ein Leben in der Natur, mit der Natur, in Sonne und Himmelsbläue zu ermöglichen.

Aehnliche Gegensätze finden sich bei dem Haus Karg-Bebenburg, das ein Stadthaus ist und bei dem „Genienhaus" des Dr. Schaeuffelen, das in Partenkirchen steht: trotz mancher formaler Verwandtschaft (besonders in der Dachausbildung), die sich aus dem Wesen und der Grundstimmung des Künstlers erklärt, eine innere Verschiedenheit, die durch die örtlichen Verhältnisse bedingt ist: das Stadthaus in sich gekehrt, still, neutral, das Partenkirchener Haus mit sicherer Einstellung auf die Landschaft, in den Proportionen gut auf die umgebenden Vorberge abgestimmt, mit dem Dachreiter von jeder Ansicht her glücklich in die Landschaftssilhouette des Hochgebirgshintergrunds einschneidend: ge-

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN — LANDHAUS J. LOEB, MURNAU

rade in dem Maße, daß sich der Bau der Landschaft gegenüber zur Geltung bringt, ohne sie im geringsten zu stören.

Eine besonders interessante, aber auch außerordentlich schwierige Aufgabe trat an Sattler heran mit dem Bauauftrag für das große schloßartige Genesungs- und Erholungsheim Elmau bei Mittenwald. Den Bauauftrag gab der bekannte „Lebensreformer" Dr. Johannes Müller, der vordem seine Gemeinde in dem trotzigen Schloß Mainberg bei Schweinfurt, einem im wesentlichen aus dem 16. Jahrhundert stammenden Bau, zu versammeln pflegte. Etwas von der Stimmung jener stolzen, alten Burg am Main ging in das neue Schloß in der Elmau über, aber in erster Linie wurde doch der grundverschiedenen Landschaft Rechnung getragen. Die Elmau ist ein Hochtal zu Füßen des Wettersteingebirges, ziemlich breit, hügelig, sanft bewegt, mit saftigen Wiesen und dunklen Tannenwäldern. Häuser sind wenige da, und die kuscheln sich, ein-, höchstens zweigeschoßig, wie die oberbayerischen Berghäuser sind, in die Geländefalten und treten kaum ins Bild. In die Umgebung von grauen Felsriesen, finstern Tannen und grünen Matten stellte Sattler den massigen, kubisch gedachten Bau, bestimmt für eine Vielzahl von Menschen, die einander fremd sind und dennoch unter der Einheit eines spiritus rector zusammengehören. Es galt verschiedene Gesellschaftssäle, Speisezimmer und Räume für den Wirtschaftsbetrieb unterzubringen, dazu eine sehr stattliche Anzahl von Gastzimmern. Dabei hieß es auf alle Fälle eigenartig bleiben und den höchst fatalen Hoteleindruck vermeiden. Wie glücklich Sattler seine Aufgabe gerade nach dieser Richtung hin löste, dessen kann man sich leicht bewußt werden, wenn man für einen Augenblick die Vision eines der südtirolischen Riesendolomitenhotels, dieser Schauerstücke architektonischer Scheußlichkeit, aufsteigen läßt als Gegenbeispiel zu diesem Erholungsheim in der Elmau. Trotz seiner stattlichen Ausmaße, seiner auf annähernd quadratischem Grundriß sich erhebenden schweren Baumassen wirkt das Gebäude nicht zu lastend. Diese gigantische Umgebung kann Massen vertragen, verschluckt und verdaut sie leicht, zumal, wenn sie, wie

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

LANDHAUS J. LOEB, MURNAU

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN — LANDHAUS J. LOEB, MURNAU

es hier geschah, ausgezeichnet proportioniert und in ungezwungener Weise aufgelöst sind. Zwei Geschosse steigen in hellem Putzbau auf, es folgt ein Zwischengeschoß, das in Schindelverkleidung überleitet zum Dach, das mächtig und hochanstrebend, nur durch niedere Mansarden gegliedert, das Gebäude krönt, aber noch stolz überragt wird von dem stattlichen Turm, der dem ganzen Bau das Besondere, Außergewöhnliche gibt. Durch diesen Turmbau wird wiederum das Landschaftsempfinden des Architekten, sein Gefühl für Einordnung der Baumassen in das Landschaftsbild, aufs glücklichste beleuchtet: gerade in dieser Umgebung bedurfte es auf die weit ausladenden Horizontalen eines Vertikalkeils, der, ohne irgendwie mit der umgebenden Hochgebirgsnatur rivalisieren zu wollen, zu ihr überleitet, und das Gestaltete zu dem Naturgewachsenen in richtige Beziehung setzt. Als Ganzes ist dieser Bau restlos gelungen: er stellte Geschmack und Takt des Architekten auf eine gefährliche Probe, denn der Versuchungen lagen so viele nahe, und doch wäre die ganze Skala vom „bayerischen Königsschloß“ bis zum rein ländlichen Bau verfehlt gewesen: jeder solcher Versuch wäre verderblich gewesen, die Lösung konnte eben nur diese sein, wenn der Persönlichkeit des Erbauers, den Zwecken des Hauses und dem Charakter der Landschaft Genüge getan werden sollte.

Noch einmal eine Gegenüberstellung: hier das Elmau-Schloß, dort das schöne palaisartige Haus Fichtel in Schweinfurt! In ihm kehrt die Geschlossenheit, die Fassadengliederung, die Unterordnung und Einordnung in ein städtisches Gemeinwesen wieder. Dazu kommt eine meisterhafte Ueberwindung kleiner Schwankungen im Niveau des Geländes; diese Unebenheiten sind ausgezeichnet ausgenützt. Für ein geschultes Auge ist es unverkennbar, daß das Haus Fichtel irgendwo in einer der kleinen Städte des Frankenlandes aufragen muß, wenn es nicht seinen Zweck verfehlt haben soll. Es ist etwas von der Dientzenhofer- und Neumann-Stimmung in dem Werk, irgendwie klingt die Erinnerung an die Bamberger Concordia, an das Würzburger Huttenschlößchen an.

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN — HAUS J. LOEB, MURNAU

Unschwer ließe sich dieser von Carl Sattler bewußt hervorgekehrte Gegensatz von städtischem und ländlichem Bau auch in das Innere der Häuser verfolgen. Wir können uns denken, daß im Landhaus Loeb schöne holzverkleidete Räume mit mächtigen Kachelöfen anzutreffen sind, während im Schweinfurter Haus Fichtel die fränkische Rokokostimmung bei den Interieurs nicht ganz vermieden wurde: indessen wir können es uns genügen lassen, den bewußten Gegensatz in dem im Landschaftsbild besonders sprechenden Aeußeren angedeutet zu haben. Ist doch der künstlerische Gesamteindruck von Karl Sattlers Bauten, städtischen wie ländlichen, so geschlossen, daß es sich von selbst versteht, daß in jedem einzelnen Fall eine unbedingte Uebereinstimmung von Aeußerem und Innerem der Bauwerke da ist. Sattlers Fassaden sind keine Attrappen eines irgendwie gearteten Innenbaus; es herrscht vielmehr die Harmonie, die dann nie fehlen kann, wenn sich die Fassade mit Notwendigkeit aus dem Grundriß ergibt oder — anders ausgedrückt — wenn man durch die Fassade in den Grundriß hineinschaut. GEORG JACOB WOLF

## DIE BAUKUNST NACH DEM KRIEGE

In der überschläglichen Berechnung der Gewinne, die Deutschland aus diesem Kriege nach der Niederwerfung seiner Feinde wird ziehen können, findet man an hervorragender Stelle auch einen Posten angeführt, der mit einem beträchtlichen Aufschwung des nationalen Kunstlebens nach erfolgtem Frieden rechnet und, zufolge dieser Annahme, mit großen Erwartungen auf der Plusseite gebucht ist. Soweit der erwartete Aufschwung als eine notwendige Folge günstiger politischer Verhältnisse angesehen wird, muß jene Berechnung zweifellos als sehr optimistisch, wenn nicht als leichtsinnig und unvorsichtig bezeichnet werden. Denn die Geschichte lehrt, daß die Glücksfälle der Politik und die starken Tatsachen eines siegreichen Krieges, die vielleicht zu einer segenvollen Belebung des Nationalgefühls ausreichen mögen, durchaus nicht mit dem gleichen Erfolg auch auf die Kunst zurückwirken oder gar mit unabwendbarer Konsequenz zu einer Neublüte des nationalen Künst-

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

STADTHAUS J. LOEB, MÜNCHEN: STRASZENSEITE

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

STADTHAUS J. LOEB, MÜNCHEN: GARTENANSICHT

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN STADTHAUS J. LOEB, MÜNCHEN

lebens führen müssen. Der nationale Ruhm ist gewiß ein stolzer Besitz, aber aus ihm erwächst nicht zugleich auch jene innere Glut, an der sich die Seele des Künstlers entzündet. Friedrichs des Großen glorreiche Heldensiege, Napoleons kühne Eroberungszüge, mit denen er eine ganze Welt in Erstaunen und furchtsame Bewunderung versetzte, waren gewiß des Ruhmes würdig; dennoch haben sie auf die Phantasie der zeitgenössischen Künstler kaum befruchtend zurückgewirkt. Die Wiederbelebung der Antike, das sogenannte Empire des ersten französischen Kaiserreichs, war eine durchaus künstliche und gewollte Schöpfung, und die kalten, nüchtern-akademischen Werke dieser Zeit, die Bauten, die Gemälde sowie das gesamte Kunstgewerbe stehen in einem ungeheuren Gegensatz zu der außerordentlich bewegten und glorreichen Politik der napoleonischen Epoche. Gerade dieser merkwürdige Gegensatz hat dem alten Riehl gelegentlich einer Besprechung der napoleonischen Kunst zu der Bemerkung Anlaß gegeben, daß die politischen Zustände weniger tief auf die Kunst zurückwirken als die gesellschaftlichen, und daß ein fröhliches Aufblühen der Kunst vor allen Dingen Wahrheit, Ruhe und Behagen des sozialen Lebens voraussetzt. Die tiefe Weisheit dieses Ausspruches wird vollends auch durch ein Beispiel aus der neuesten Geschichte, durch die noch unvergessenen Zustände der deutschen Kunst nach dem Kriege 1870/71 bestätigt, und es mag angesichts der eingangs erwähnten hochgespannten Erwartungen nicht ganz unzeitgemäß sein, sich diese Zustände, soweit sie Architektur und Kunstgewerbe betreffen, wieder einmal klar zu vergegenwärtigen.

Auch damals hielt man, im Ueberschwang der gesteigerten Daseinsgefühle, für sicher, daß die Kunst vor einem bedeutsamen Wendepunkt stehe. Der allgemeine wirtschaftliche Aufschwung, der nach den um die Einigung des Reiches geführten Kriegen einsetzte, die rollenden Milliarden der französischen Kriegsentschädigung hatten eine allgemeine Steigerung der Lebenshaltung bewirkt und damit auch das begreifliche, stets den Emporkömmling charakterisierende Verlangen geweckt, diesen schnell erworbenen Reichtum auch nach außen hin durch eine üppige und aufwändige Kunst zur

ARCH. CARL SATTLER-MONCHEN GARTEN DES STADTHAUSES J. LOEB, MONCHEN

Geltung zu bringen, ihn gleichsam zur Schau zu stellen. Nirgends aber reichte das Talent der Künstler aus, um diesen repräsentativen Wünschen Erfüllung zu bringen. Die Zeit war arm an starken schöpferischen Begabungen, wie es nicht anders sein kann in einem Jahrhundert, wo die gesamten Geisteskräfte restlos von den Problemen der exakten Wissenschaften in Anspruch genommen waren, wo die Schulung der Sinne in gefährlicher Einseitigkeit zugunsten einer übertriebenen Verstandesausbildung vernachlässigt wurde. Der breite Strom lebendiger Sinnesempfindungen, der die Bezirke der Kunst am Ausgang des 18. Jahrhunderts noch durchflutet und mit befruchtender Kraft gesegnet hatte, teilt sich, je mehr sein Lauf mit der geistigen Entwicklung des 19. Jahrhunderts Schritt hält, allmählich in schmale und immer spärlicher fließende Rinnsale, um schließlich ganz zu versickern. Die Kunst des 19. Jahrhunderts ist eine schwächliche Epigonenkunst, und deren Architekten der sechziger und siebziger Jahre, die sich aus Schinkels Schule noch ein sicheres Proportionsgefühl und den Sinn für das räumliche Leben der Form lebendig erhalten hatten, fehlte nichts mehr als gerade das, was die neue Zeit nun ungeduldig forderte: Schwung und Kraft und Fülle des architektonischen Ausdrucks. Nichts aber ist gefährlicher für die Kunst, als wenn sie durch falsche Wünsche verleitet, zu einer gewaltsamen Uebersteigerung des Talentes geführt wird. Ist aber, wie es in den siebziger Jahren der Fall war, der Besitz an schöpferischen Kräften ohnehin nur gering, so muß eine solche Uebersteigerung doppelt gefährlich werden. Dann stürzen die ohnehin schon geschwächten Fundamente völlig zusammen, die sicheren Bahnen der Ueberlieferung werden verlassen, und eine allgemeine Verwirrung des Kunstwollens ist die notwendige Folge. Wie hätten in der Tat die Architekten, als mit dem beginnenden Wohlstand nach dem Kriege statt jener Einfachheit und Zurückhaltung, die ihrem bescheidenen Talent entsprach, von ihnen plötzlich das Reiche, das Laute und Ueppige gefordert wurde, solchen Wünschen entsprechen können? Ihnen war mit dem äußeren Wandel der politischen Lage, mit dem glücklichen Erfolg der Waffen das Formgefühl doch nicht gewandelt, die Ausdruckskraft auch nicht gewachsen. Sie halfen sich

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN — HAUS FICHTEL, SCHWEINFURT

schnell, wie sattsam bekannt, aber auf eine sehr gefährliche Weise. Sie hatten ja zeichnen gelernt und wendeten diese Kunst nun an, um historische Vorbilder zu kopieren, um die Abbildungswerke zu plündern, die ihnen als Ergebnisse kunstwissenschaftlicher Forschung von der buchhändlerischen Spekulation leicht und bequem zugänglich gemacht wurden. Mit besonderem Eifer gab man sich der Nachahmung geschichtlich nationaler Kunstformen, namentlich aus der Zeit der deutschen Renaissance hin, da man glaubte, mit der sinnfälligen Bekundung eines derart greifbar deutlichen Nationalbewußtseins den Beifall der Patrioten zu erwecken. Mit der Beute dieser frivolen Plünderungszüge suchten sie die dürftigen und blutlosen Erzeugnisse ihrer Reißbrettkunst wenigstens äußerlich zu bereichern. Aus Architekten, Raumbildnern waren Zeichner geworden, „Dessinateure", wie es mit einem sehr bezeichnenden Ausdruck der Ateliersprache hieß. Die Stilarchitekten bauten heute romanisch, morgen gotisch, übermorgen in Renaissance- oder Barockformen, und die Musterzeichner in den Möbeltischlereien und Werkstätten für Inneneinrichtungen fertigten mit spielender Leichtigkeit ihre Entwürfe im Stil aller Epochen vom Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Das Ergebnis war niederschmetternd. Eine plumpe, aufdringliche Parvenü- und Surrogatkunst war die Folge dieser ausschweifenden Ueppigkeit des Geschmacks. Der peinlichen Pflicht, einzelne Beispiele namhaft zu machen, ist man überhoben. Allerorten in Stadt und Land und vor allem in den damals rasch anwachsenden Großstädten finden sich die grotesken Monumente dieses würdelos und unfähig entfalteten materiellen Reichtums. Neben der ungeheuren Masse dieser „Gründerarchitekturen" treten die wenigen Leistungen ernsthaft arbeitender Künstler, die in dem allgemeinen Rausch der Stilmaskerade ihre Sinne klar und ihr künstlerisches Gewissen rein erhalten hatten, völlig zurück. Die Bauten eines Gabriel von Seidl in München, eines Hans Grisebach in Berlin und einiger ihrer Gesinnungsverwandten, Werke, in denen der Versuch gemacht ist, im Anschluß an die Archi-

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

HAUS FICHTEL, SCHWEINFURT

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

WOHNHAUS FREIHERR VON KARG-BEBENBURG, MÜNCHEN

ARCH. CARL SATTLER-MÜNCHEN

WOHNHAUS FREIHERR VON KARG-BEBENBURG, MÜNCHEN

tektur der deutschen Renaissance den Geist der nationalen Kunstüberlieferung lebendig zu machen, bilden rühmliche Ausnahmen in der völlig mißleiteten Kunstproduktion dieser Jahre. Die Bauten dieser Zeit bedeuten, ganz im Gegensatz zu dem großen Aufschwung, den man als Folge der glücklich gewandelten wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse für die Kunst erhoffte, trotz allen Reichtums an äußerlichem Putz und Zierat mehr ein Ende als einen Anfang zu neuer künstlerischer Blüte. Der dekorative Pomp kann über die innere Armut, über den Mangel an Ausdrucksfähigkeit nicht hinwegtäuschen, denn diese ornamentale Fülle ist nicht mit zwingender Notwendigkeit aus lebendiger Ausdruckskraft entstanden, sondern in künstlicher Treibhaushitze gezüchtet, um den übertriebenen Wünschen der Auftraggeber gerecht zu werden.

Will man ein Bauwerk haben, das gleichsam als Schulbeispiel für die baukünstlerischen Bestrebungen dieser Zeit gelten kann, das alle Tugenden und Fehler ihrer Gesinnung in Reinkultur und gleichsam in veredelter Form erkennen läßt, so denke man an das Gebäude des Deutschen Reichstags. Mit dem sicher geschulten Geschmack des Eklektikers ist es Wallot hier gelungen, Reminiszenzen deutscher und französischer Gotik, italienischer und spanischer Renaissance zu einem eigenartigen und stimmungsvollen Ganzen zu verschmelzen. Die architektonischen Einzelglieder, Säulen, Pilaster, Gesimse usw. sind auch hier noch durchaus in dekorativem Sinne benutzt; dennoch ist die Form nicht mehr lediglich Zeichnung, sondern richtig in ihren Verhältniswerten erkannt und verwertet. Und in der zentralen Kuppel aus Glas und Eisen hat Wallot mit der Gestaltung eines äußeren Oberlichts erstmalig auch den Versuch gewagt, für eine neuartige Aufgabe auch eine neue, im besten Sinne charakteristische Ausdrucksform zu finden. Und in diesem Sinne bedeutet Wallots Reichstagshaus Ende und Anfang zugleich. Denn er hat mit seinem kühnen Versuch, der im einzelnen vielleicht einer strengen Kritik nicht standzuhalten vermag, dem Wollen einer neuen Kunst den Weg gewiesen, einer Kunst, die von dem leeren Pomp und der falschen Reife jener eklektizistischen Stilarchitektur angewidert, sich künftig mit den stets fertigen Lösungen des akademischen Rüstzeugs nicht mehr begnügen mag, sondern die modernen Baugedanken mit einem lebendigen Gefühl für die Bedürfnisse der Zeit selbständig zu gestalten willens ist.

Dieses kraftvolle Streben nach Ausdruck, nach Charakteristik und Individualisierung der Form, dieses Verlangen nach einem neuen monumentalen Pathos ist für die deutsche Baukunst der Gegenwart charakteristisch geworden. Daß diese Ziele mehr bedeuten als nur ein Programm, daß dem neuen Wollen bereits auch ein beachtenswertes Können entspricht, beweisen klar und überzeugend die neuartigen Gebilde des modernen Fabrik- und Industriebaues. Mit einer fast physisch empfindbaren Schlagkraft des Ausdrucks künden diese Bauten die nahende Wiederkunft jenes Kunstgeistes an, dem die primitive schöpferische Erfindungskraft und die innere künstlerische Wahrheit mehr gilt als erborgter Reichtum und erlogene Meisterschaft. Messels Wertheimhaus, Poelzigs Fabrikbauten, Tessenows Wohnhäuser, das sind Beispiele, in denen das Wesen der neuen deutschen Stilform angedeutet ist, in denen das Kunstwollen einer neuen Zeit bereits greifbare Form gewonnen hat.

Das Verlangen nach Ausdruck, der Trieb zum Charakterisieren, der das eigentliche Merkmal dieses neuen Kunstwollens bildet, ist nun, wie bekannt, von jeher die besondere Eigentümlichkeit germanischer Kunst gewesen; er hat einst in der nordischen Gotik seine reinste und vollkommenste Ausprägung gefunden. Und wenn sich in der deutschen Baukunst der Gegenwart wieder deutliche Spuren dieses sich verjüngenden gotischen Kunstgeistes bemerkbar machen, so gilt es vor allem, diesen Geist stark zu machen und die zarten Keime sorgsam vor schädlichen, äußeren Einwirkungen zu hüten, damit sie zu geraden, kräftigen Stämmen aufwachsen können. Und allein aus diesem Gesichtspunkt könnte der deutschen Baukunst aus diesem Kriege ein günstiger Einfluß erwachsen. Nur wenn sich mit der Belebung des Nationalbewußtseins, das dieser Krieg neu entflammt hat, auch eine Erstarkung des nationalen Kunstgefühls einstellen würde, nur dann könnte jene Hoffnung auf einen machtvollen Aufschwung der deutschen Kunst nach glücklicher Beendigung des gegenwärtigen Völkerringens zur Wahrheit werden, nur dann könnte der Glaube jener unverbesserlichen Optimisten (zu denen sich übrigens auch der Verfasser bekennt), der Glaube, daß die deutsche Architektur künftig zu einer führenden Stellung in der Welt berufen ist, in Erfüllung gehen.

WALTER CURT BEHRENDT

ARCH. C. SIEBRECHT U. BILDHAUER L. VIERTHALER-HANNOVER ▫

▫ ERWEITERUNGSBAU GÜNTHER WAGNER-HANNOVER: SCHNITZEREIEN AN DEN TOREN

# DER NEUE FLÜGEL DER FARBENFABRIK GÜNTHER WAGNER, HANNOVER

## VON ARCHITEKT CARL SIEBRECHT UND BILDHAUER LUDWIG VIERTHALER

Der Begriff „Fabrik" ist in unserer Vorstellung auch heute noch mit der grauen Last des Häßlichen und Schmutzigen beladen. Wir denken dabei an öde, unverputzte Backsteinbauten, die an Gefängnisse erinnern; der trostlose Wald rauchender Schlote reckt sich auf, rußbedeckt und von stickiger Luft erfüllt. Die Fabrik alten Stils hatte in der Tat nichts Frohes und Helles an sich. Nicht nur im Aeußeren, auch im Inneren trat jedes Gesetz der Harmonie und der Schönheit zurück hinter dem Gebot der Zweckdienlichkeit, der Billigkeit und der höchsten Ausnutzung des Raumes. Aber je mehr sich in der staatsrechtlichen und sozialen Stellung des Arbeiters die große Wandlung vollzog, je mehr die Hygiene ihre Forderungen geltend machte, je mehr sich das Bedürfnis nach Kunst auf allen Gebieten verstärkte und verallgemeinerte, um so schneller und durchgreifender vollzog sich

ARCH. C. SIEBRECHT UND BILDHAUER
L. VIERTHALER-HANNOVER

ERWEITERUNGSBAU GÜNTHER WAGNER-HANNOVER:
TREPPENHAUS. EINGANG ZUM FESTSAAL. FARBIGE KERAMIK

ARCH. C. SIEBRECHT U. BILDH.
L. VIERTHALER-HANNOVER

ERWEITERUNGSBAU GONTHER WAGNER, HANNOVER:
TREPPENHAUS. AUFGANG ZUM FESTSAAL

ARCH. C. SIEBRECHT UND BILDHAUER L. VIERTHALER-HANNOVER

ERWEITERUNGSBAU GONTHER WAGNER-HANNOVER: FESTSAAL. BLICK VON DER VORTRAGS-KANZEL

ARCH. C. SIEBRECHT U. BILDHAUER L. VIERTHALER-HANNOVER ▫ ERWEITERUNGSBAU GÜNTHER WAGNER-HANNOVER: VORPLATZ MIT BRUNNEN. BECKEN TRAVERTIN MIT BRONZEFIGUR ▫

auch die Umgestaltung der alten Fabrik in die moderne industrielle Anlage.

Hannovers Industrie ist auch in dieser Beziehung nicht zurückgeblieben. Und neben verschiedenen anderen neuzeitlichen Werkbauten darf besonders der neue Flügel, den der Architekt CARL SIEBRECHT in Gemeinschaft mit dem Bildhauer LUDWIG VIERTHALER dem etwas älteren Bau der großen Farbenfabrik von Günther Wagner anfügte, als besonders anziehendes Beispiel für die Vereinigung von Kunst und Industrie gelten.

Der Anbau, in schönem Klinkermaterial ausgeführt, zeigt schon im Aeußeren eine klare, großzügige architektonische Durchbildung von sachlicher Einfachheit. Im Innern ging das Streben vor allem nach großen luftigen Räumen mit reichlicher Lichtzufuhr. Hat man diese hohen, hellen Bureauräume durchschritten, so gelangt man in ein Treppenhaus, das zu dem großen Beratungs- und Festsaal überleitet.

Der Ernst und die fast nüchterne Sachlichkeit der Architektur ist hier ein wenig gemildert. Die schlichten Flächen und Linien der

ARCH. C. SIEBRECHT U. BILDHAUER L. VIERTHALER-HANNOVER

ERWEITERUNGSBAU GONTHER WAGNER-HANNOVER: DURCHBLICK VOM SAAL ZUM TREPPENHAUS

BILDHAUER L. VIERTHALER-HANNOVER

PLASTIK VON DEM AUF S. 230 UND 231 ABGEBILDETEN BRUNNEN. BRONZE, VERGOLDET

Architektur sind durch die liebenswürdigen Arbeiten des Bildhauers aufs köstlichste belebt (Abb. geg. S. 228). Am Eckpfeiler und in den rhombischen Teilstücken des Treppengeländers entfaltet Vierthaler das reichbewegte Spiel seiner Keramik. Allerlei Blumen, Früchte und Dolden wechseln ab mit allerlei lustigem Getier wie Schnecken, Eichhörnchen und Schildkröten. Die reichliche und sehr glückliche Verwendung der Farbe erinnert nicht nur daran, daß wir uns in einer Farbenfabrik befinden, sie gibt auch in der Fröhlichkeit ihrer Stimmung einen Hinweis darauf, daß der Saal, zu dem die Treppe emporführt, nicht allein ernster Beratung, sondern auch festlicher Geselligkeit dienen soll.

Bei aller Mannigfaltigkeit der plastischen Formen überwuchert das bildhauerische Element doch nirgends die Architektur, überall bleibt die Klarheit der raumbildenden Linien völlig gewahrt. Der Bildhauer paßt sich verständnisvoll dem Architekten an und versucht nur da und dort die allzustrenge Herbheit der Architektur zu mildern — so unterbricht er die harte Wagrechte der Decke, die sich so scharf von der hellbeleuchteten Wand des Treppenhauses abhebt, durch den Beleuchtungskörper und belebt den kahlen weiten Raum des oberen Vorplatzes durch einen freistehenden Brunnen, dessen Gruppe — ein flötender Knabe mit Pelikan (Abb. S. 232/33) — wieder eine feinsinnige Anspielung auf das Fabrikzeichen der „Pelikanfarben“ enthält. Die Türen (Abb. S. 231), deren Umrahmungen in Farbenpracht und plastischer

BILDHAUER L. VIERTHALER-HANNOVER

PLASTIK VON DEM AUF S. 230 UND 231 ABGEBILDETEN BRUNNEN. BRONZE, VERGOLDET

Darstellung wirklich etwas Festliches haben, führen in den großen Saal (Abb. S. 229). Auch hier ist die ganze Raumgestaltung großzügig und einfach. Der weite rechteckige Saal hat an der Stirnseite ein bühnenartiges, um zwei Stufen erhöhtes Podium, das durch eine kleine Balustrade vom übrigen Saal getrennt wird. An der gegenüberliegenden Wand befindet sich ein kanzelartiger Aufbau, der als Rednertribüne und Stand für den Projektionsapparat dient (Abb. S. 234). Die Fenster sind bis unter die Decke hochgezogen und lassen eine Fülle von Licht herein. Die runden kassettenartigen Vertiefungen der flachen Decke nehmen die Beleuchtungskörper auf, die bei dieser Anordnung eine helle und gleichmäßige Beleuchtung des Saals gewährleisten. Auf alles Prunkhafte und Ueberladene ist bei der Ausgestaltung des Raumes verzichtet. Die Wände sind bis auf einen unter der Decke umlaufenden schmalen Fries mit schöner Holztäfelung bekleidet. Die Füllungen der Türen, die Vortragskanzel und die Balustrade sind mit Holzschnitzereien geschmückt. In ihnen offenbart sich wieder Vierthalers glückliche, dekorative Begabung. Mit einem feinen Empfinden für die Schönheit des Materials und einer gründlichen Beherrschung des Handwerklichen hat hier der Bildhauer Füllungen von eigenartigem Reiz und durchgefühltem Rhythmus geschaffen (Abb. S. 235). Nirgends drängt sich seine Arbeit vor, überall — auch im einzelnen — ist die vornehme Note gediegener Sachlichkeit erreicht, die den ganzen Bau auszeichnet. Diese

Figuren, die oft an gotisch-barockes Formgefühl anklingen, sind voll von kostbaren Einfällen und von einer musikalisch-lyrischen Stimmung durchtränkt. Das größte Verdienst aber des Bildhauers muß es bleiben, daß er sich mit wahrem liebevollem Eingehen auf die Idee des Baumeisters eingestellt hat. So haben wir nicht eine bedeutende Plastik, hinter der die Architektur zurücktritt, auch nicht eine Architektur, der gegenüber die plastischen Arbeiten zu belanglosen Kleinigkeiten zusammenschrumpfen — hier haben wir die vollkommene Verschmelzung von Architektur und Plastik zu einer harmonisch gestimmten Einheit.

Die Industrie, die lange genug als Feindin der Kunst betrachtet wurde, beginnt nun deren große Schützerin und Auftraggeberin zu werden. Sie übernimmt damit die Rolle, die ehedem die Kirche, die Höfe, die großen Patriziergeschlechter gespielt haben. Die Kunst aber hat zu allen Zeiten solch tatkräftiger Förderung bedurft, sie kann auch in unseren Tagen ihrer nicht entraten. Die Industrie ist der wirtschaftlich stärkste Machtfaktor unserer Zeit, darum hat sie nicht allein das Recht, sondern die Verpflichtung, das Erbe anzutreten, das ehedem Kirchenfürsten, Könige und ein reiches Bürgertum verwaltet haben.

DR. PAUL ERICH KÖPPERS

ARCH. C. SIEBRECHT UND BILDHAUER L. VIERTHALER-HANNOVER

ERWEITERUNGSBAU GÜNTHER WAGNER-HANNOVER: VORTRAGSKANZEL IM SAAL

ARCH. C. SIEBRECHT UND BILDHAUER
L. VIERTHALER-HANNOVER

ERWEITERUNGSBAU GÜNTHER WAGNER-HANNOVER:
SCHNITZEREIEN AN DER VORTRAGSKANZEL

# AUFGABEN FÜR KÜNSTLER IM KRIEGSDIENST

In diesen knappen Tagen ist hinter den Fronten viel von Kriegs- und Angstpsychosen des Volkes zu merken, zu hören, zu lesen.

Zur Bekämpfung schreiben Aerzte und Psychologen Aufsätze über die Arten, wie man diesen Angstmeiern und Angstmeierinnen beruhigend begegnen könnte.

Man glaubt an das geschriebene Wort und vergißt das viel mächtigere Bild: das Bild, das die Massen beleben kann im Vorbeigehen. Das Plakat, das spottet über die Not der Feinde, die Angstmeier daheim, das triumphiert über Lügen und Verleumdungen — über unsere wundertätigen Machtmittel in Marine und Heer. Bilder, die mit Humor arm und reich versöhnen könnten in diesen Tagen des engen Leibriemens.

Weshalb vergessen wir mit solchen Mitteln zum Volk zu sprechen? Zum Lesen langer Artikel haben wenige Zeit, am wenigsten die

ARCH. C. SIEBRECHT UND BILDHAUER L. VIERTHALER-HANNOVER ▫

ERWEITERUNGSBAU GÜNTHER WAGNER-HANNOVER: HEIZKÖRPER IM SAAL ▫

F. J. HOSEL-GRUNEWALD NADELMALEREI

aus der Masse, die gepackt, überzeugt werden sollten von der Grundlosigkeit ihrer Angst und üblen Weiterrede.

Weshalb machen wir's nicht wie die Feinde — wie deren Regierungen und reden mit unserem Volke mit derben Bildern? Ist unser Volk weniger begabt, solche Zeichnungen, Karikaturen, Spottbilder, witzige Gegenüberstellungen zu verstehen?

Ist nicht im Volke der Deutschen das Bild — das keck gezeichnete Schlagwort viel viel beliebter als lange Reden und Aufsätze?

Wie wär's, wenn unsere stellvertretenden Generalkommandos, unsere Kriegsministerien die Frage entschlossen aufgreifen würden — sie erfüllen ließen durch die fähigsten unserer Künstler, die jetzt Kriegsdienst oder Garnisonsdienst oder Hilfsdienst verrichten?

Würde sich diese kriegspflichtige Künstlertätigkeit nicht reichlich bezahlt machen? Die Herstellung solcher Plakate, die an alle möglichen Stätten der Arbeit, der Ernährung, der Erholung abzugeben wären, würde Kosten machen, die nicht der Rede wert sind — überdies würden Sammler gute Drucke solcher lithographierter oder klischierter Blätter und Plakate gewiß gern zu hohen Preisen kaufen. Und der Erlös flösse guten Zwecken zu.

Welche Stelle wird den Anfang machen mit diesem Wettstreit im vaterländischen Hilfsdienst?

Prof. DR. E. W. BREDT-München

Das stellvertretende General-Kommando I. B. A.-K. ist der Anregung bereits gefolgt. D. R.

F. J. HÖSEL-GRUNEWALD NADELMALEREI

# ZU NEUEN NADELARBEITEN VON F. J. HÖSEL

Noch einmal so viel Mord und Totschlag, wie jetzt in der Welt sind, könnten mich nicht davon abbringen, die kleinen, lieblichen Stickereien der Hösel zu lieben. So wenig ich gerade jetzt den Andersen hergeben möchte, der eben so schlicht und fein seine Bildchen ausgetuscht hat. Es mag Gemüter geben, die, um etwas von der tragischen Größe dieser Zeit mitempfinden zu können, sich an gemaltem Blutrunst erregen zu müssen glauben; uns, uns andere zwingt immer noch eine Herzlichkeit, eine Echtheit des Empfindens, eine Zartheit des Gefühls, die unerschöpflich aus dieser so edlen Frauenkunst strömen. Bei all der Unruhe ringsum ist eine Beruhigtheit, eine Friedsamkeit in ihnen, die doch die letzte Sehnsucht unserer Seele ist.

Das Bestrickende an dieser gepflegten Kunst — die ich gewiß niemandem aufreden möchte, der sie nicht aus sich heraus zu empfinden vermag — ist, daß diese Hösel von Arbeit zu Arbeit in immer größere Epik hineinzuwachsen scheint. Sie war nie im Bildchensinne erzählerisch, aber je mehr sie fabuliert vom lieblichen Land ringsum, vom blühenden Baum und den Vögeln im Geäst, um so schweigsamer ist alles, wirkt alles aus seiner eigenen Schönheit heraus. Ein chinesisches Rollbild kann nicht zurückhaltender sein. Und wahrlich nichts liebreizender als dieser prächtige,

F. J. HOSEL-GRUNEWALD NADELMALEREI

in seinen Frühlingsblüten prangende Baum (Abb. 237), vor dem stunden- und tagelang zu sitzen eine unermeßliche Freude sein muß. Wieviel Reiz für die Nerven, welch allerzartestes Parfüm ist da entfesselt! Und zuletzt ist es doch immer wieder das ganz Persönliche, das Handschriftliche, das so ein Stück vor allem anderen wertvoll macht.

Ich habe in diesen Heften früher einmal nachgewiesen, wie diese sogenannte Nadelmalerei sich unter den Händen dieser Frau vervollkommnet zu einer Nadelgraphik, wie jeder Fadenstich ein charakteristisches, ganz und gar persönliches Gepräge annimmt. Eine Hand wird spürbar und, wie mir scheint, wird sie in den neuen Arbeiten, die wir zur Veröffentlichung hier haben, immer spürbarer und als Kalligraphie immer durchgeistigter. Der Weg zum Verständnis, zum eigentlichen Genuß scheint mir hier zu liegen; für die, die auf solche Dinge überhaupt eingestellt sind, ist es ein Lustwandeln. PAUL WESTHEIM

---

Das wirkliche Talent besitzt einen angeborenen Sinn für die Gestalt, die Verhältnisse und die Farbe, so daß es alles dieses unter weniger Anleitung sehr bald und richtig macht. Besonders hat es den Sinn für das Körperliche und den Trieb, es durch Beleuchtung handgreiflich zu machen. Auch in den Zwischenpausen der Uebung schreitet es fort und wächst im Inneren. Ein solches Talent ist nicht schwer zu erkennen, am besten aber erkennt es der Meister.

Goethe zu Eckermann

F. J. HOSEL

NADELMALEREIEN

KARL BERTSCH-MÜNCHEN ▫ TREPPENHAUS DES HAPAG-DAMPFERS „BURCKHARD“
Ausführung: Deutsche Werkstätten A.G., Hellerau und München

KARL BERTSCH-MÜNCHEN

TREPPENHAUS DES HAPAG-DAMPFERS „BURCKHARD"

# ZUR NEUAUSSTATTUNG EINES HAPAG-DAMPFERS

Wer sein Auge nur am Hausrat vergangener Stile geschult hat und deren reichen Schmuck gewohnt ist, findet schwer einen Weg zur heutigen Raumkunst. Und doch wurzelt sie in einem Grund, der unseren innersten Bedürfnissen besser genügt als das meiste Alte. Man macht sich aber auch hiervon ein falsches Bild, wenn man nur die Schätze der Museen, ehemaligen Prälaturen, Adels- und Fürstensitze bedenkt. Was diesen und vor allem dem wohlhabenden Bürgertum für den Alltag diente, hat sich zumeist verbraucht. Das Erhaltene ist wesentlich einfacher. Es steht uns in Geist und Form näher als jene Prunkwelt. Aber auch deren vollendete Stücke sind nicht durch ihren Schmuck klassisch, vielmehr durch das bauliche Gefüge, dem sich jener in guten Verhältnissen anpaßt.

Der heutige Hausrat entstammt einer sozial gerichteten, arbeitsfreudigen Gesellschaft, die von ihrer dinglichen Umgebung Ruhe und edle Anregung erwartet. Deshalb bemüht sich unsere gesamte Gerätschaft zunächst um eine ideale Erfüllung ihrer Gebrauchspflichten. Selbst der Luxus soll seine Pracht auf möglichst verfeinerter Dienstbarkeit aufrichten. Jedes Gerät muß ein verlässiger Lebensgenosse sein; fern aller „Tücke des Objektes", soll er im Verkehr ein instinktives Wohlbehagen auslösen. Eine edle Kunstform führt dann die Annehmlichkeiten der Gebrauchsform in das zweckbefreite Reich des ästhetischen Genusses hinüber. Lichte und doch kräftige Farben begleiten Stoff und Gestalt mit neuen wechselvollen Harmonien und Melodien. Der Schmuck gilt nur als köstliche Würze. Diese wohlbemessene Oekonomie entspricht unserem allgemeinen Geistesstreben und schafft selbst dem Leib die befreiende Entspannung und

KARL BERTSCH-MÜNCHEN ▫ TREPPENHAUS DES HAPAG-DAMPFERS „BURCKHARD"
Ausführung: Deutsche Werkstätten A. G., Hellerau und München

ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN ■ DAMENSALON DES HAPAG-DAMPFERS „BURCKHARD"
Ausführung: Deutsche Werkstätten A.G., Hellerau und München

ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN ▫ AUS DEM DAMENSALON DES HAPAG-DAMPFERS „BURCKHARD“ (VGL. S. 243)

ein gehobenes Lebensgefühl. Während der nicht selten überladene Prunk alter Einrichtungen zerstreut, verwirrt und leicht zu falscher Lebenshaltung verführt, kommt der Hausrat der Gegenwart unseren Gewohnheiten bis zur Anpassung an die Kleidung entgegen. Seine sachliche Gediegenheit und künstlerisch wohlbemessene Stimmung haben etwas von sittlicher Kraft und Klarheit, ohne die sinnliche Freude zu verkümmern. Gerade diese edelmenschlichen Eigenschaften widerstreben aber unserer großen Welt, die sich ungern auf die Stille und Sammlung einer vertieften Innerlichkeit einstellt. Schlimm ist, daß dieser Mangel mit den Ansprüchen künstlerischer Bildung verbrämt wird: man bevorzugt gegenüber dem Werdenden des Zeitstiles die Abgeklärtheit der alten Stile. In Wirklichkeit wird sie ebensowenig verstanden und genossen als Geist und Wille des Heutigen. Noch bedauerlicher ist, daß selbst unsere wirklich Gebildeten die Zusammenhangslosigkeit ihrer geschichtlichen Ideale mit dem gegenwärtigen Leben nicht erkennen, das sie sonst durchweg bejahen. Die umwälzenden Fortschritte der Naturwissenschaften und Technik, die doch den eigensten Erwerb unseres Geschlechtes ausmachen, müssen auch in der Kunst zum Ausdruck kommen, vor allem in den technischen Künsten, in Baukunst und Kunstgewerbe. Aufgabe jeder wahren Kultur ist es, die materiellen Kräfte der Zeit zu vergeistigen und dadurch erst zu beherrschen.

Der Gegensatz von Veraltetem und Neuem zeigt sich kaum irgendwo schärfer als in dem Bau und der Ausstattung der großen Ueberseedampfer. Bewunderungswürdig fortschrittlich, selbständig und einheitlich stilvoll in allem Technischen, pflegen sie im Geschmacklichen und Künstlerischen durchaus das Alte, ahmen es stümperhaft nach und scheuen sogar vor bedenklichen Surrogaten nicht zurück. So wurden altholländische Eichentäfelungen bis in die Wurmstiche durch Linkrustabelege, Ziegel als Bodenbelag durch Gummi vorgetäuscht.

ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN ◻ AUS DEM DAMENSALON DES HAPAG-DAMPFERS „BURCKHARD“ (VGL. S. 243)

Diese Stillosigkeit hatte Karl Scheffler anläßlich des Stapellaufes des „Imperator“ in einem offenen Brief an den Generaldirektor unserer größten Schiffsbaugesellschaft scharf beleuchtet. Herr Ballin schwieg. Nach einigen Monaten hörte man, daß die Hapag mit Muthesius verhandle; und jetzt haben die Münchner Künstler K. Bertsch, A. Niemeyer und R. Riemerschmid für den neuen Dampfer „Burckhard“ ein Treppenhaus nebst einigen Kabinen gebaut und ausgestattet. Die Ausführung besorgten die „Deutschen Werkstätten“. So antwortet ein Mann der Tat. Wollen wir hoffen, daß dieser Auftrag nicht eine bloße Abfindung der modernen Kunst bedeutet, sondern den Beginn einer dauernden, überzeugten Verbindung darstellt.

Drei Künstler von sehr verschiedener Eigenart haben aus der gleichen sachlichen Gesinnung und Stimmung ein durchaus einheitliches Werk hervorgebracht, das außerdem noch sein jeweils persönliches Gepräge trägt. Sie gingen von der Eigenart des Schiffes aus, dessen Räumlichkeiten andere Voraussetzungen zugrunde liegen als jenen des Festlandes. Die Maße sind knapp und erfordern sorgfältigste Ausnützung. Die schiefen und geschwungenen Wände ergeben mit der geringen Höhe einen besonderen Raumeindruck, der leicht beengend wirkt. Geschmeidige Proportionen müssen den Bewohner darüber hinwegtäuschen. Starke Profile und allzu kräftiger Schmuck, die am Raume zehren, sind zu vermeiden. Was durch die Schiffsbewegung in wirkliche oder scheinbare Unsicherheit gerät, ist nicht nur tatsächlich, sondern auch für den Eindruck zu festigen; das Auge soll möglichst widerstandslos und wohlig angeregt über die Wände und ihre Ausstattung dahingleiten. Das ergibt die Vorherrschaft der Fläche und unauffällige Reliefwirkungen, die ohne Beschwernis für das Gefühl des Sichausweitenwollens lebendig und reich anmuten. Es gilt einfach und klar zu bleiben, ohne dürftig und nüchtern zu werden. Die Vornehmheit liegt in der Verfeinerung, nicht in der Fülle der Formen. Köstliche

RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN ◘ WOHNZIMMER AUF DEM HAPAG-DAMPFER „BURCKHARD“ (VGL. S. 247)

Werkstoffe, erlesene Arbeit und die vielseitige Stimmungskraft der Farbe genügen auch verwöhnten Ansprüchen.

All diese Forderungen wurden anerkannt und wären bis in die letzten Notwendigkeiten durchgeführt worden, hätte nicht eine gewisse Anpassung an das sonst Vorhandene und so ganz anders Geartete mancherlei Zugeständnisse bedingt. Trotzdem wußten die Künstler dem Schiffscharakter gerecht zu werden und eine vornehme Wirkung zu erreichen, die sich vorteilhaft von der Nachahmung des internationalen Hotelstiles unterscheidet. Das Treppenhaus gibt sich klarräumig und gefügig; anheimelnd in der Sauberkeit der weißlackierten Wände, fehlt ihm selbst die Pracht nicht. Die Flächen sind gut aufgeteilt; angenehm wechseln geschlossene mit durchbrochenen Feldern. Die Decke und das Oberlicht zeigen rassig kraftvolle Ornamentik von nobler Zügigkeit; auch der übrige Schmuck wirkt ausdrucksvoll. Die Umkleidung der Eisenträger anerkennt deren Art und Aufgabe, wie sie für sich selbst geschmackvoll den Holzcharakter wahrt. Die sorgsame Durchbildung im einzelnen erweist das Treppengeländer und vor allem die intim behandelte Nische in ihrer fein abgewogenen Flächenbelebung. Dem behaglichen Sofa verleiht der Niemeyersche Stoff etwas überaus Einladendes; schmuck sind dessen schwarze Korbmöbel. Manche Kleinigkeiten, wie die Deckbezeichnung, waren leider der künstlerischen Mitarbeit entzogen und stören dadurch die wohlerwogene Einheit.

Der Damensalon für 200 Personen verdient ganz besondere Beachtung. Niemeyer erbrachte hier den Beweis, daß auch innerhalb des Schiffscharakters eine erlesene Raumwirkung möglich ist. Die weißlackierten Wände bereiten mit den zarten Goldleisten der Felderrahmen, den zierlichen Profilen der Gesimse und übrigen Schnitzerei dem frischen Ton einer eleganten Reisegesellschaft den heiter liebenswürdigen Hintergrund. Die schlanken Säulen betonen das mühelose Tragen des

RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN ▫ WOHNZIMMER AUF DEM HAPAG-DAMPFER „BURCKHARD"
Ausführung: Deutsche Werkstätten A.G., Hellerau und München

ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN ▣ AUS EINEM WOHNZIMMER DES HAPAG-DAMPFERS „BURCKHARD" (VGL. S. 249)

Eisens; die hölzerne Ummantelung gibt ihnen ein stilvoll vornehmes Aussehen — ganz in ihrer Stoffart bleibend. Schmiegsam schwingt sich die Hohlkehle aus der ebenen Decke empor, die flache Wölbung des Oberlichtes in ihrer Spannung vorbereitend und steigernd. Zwischen dem straffen Gestänge ergeben die spielerischen Linien der Verglasung ein elastisches Gehänge. Von dem grünblauen, reichgemusterten Teppich, dem Kalckreuth das Bildnis des Bürgermeisters rücksichtsvoll einstimmte, hebt sich die Einrichtung bewußt und geschlossen ab. Die kapriziösen Kurven im Rahmenwerk der Sitzmöbel führen die rundlichen Polster wohlig weiter. Dazwischen schimmern Seidendamaste aus behaglichen Lehnstühlen. Bis in die duftigen Vorhänge hinein ist auf alles Bedacht genommen, das ein frei und froh sich entfaltendes Gesellschaftsleben anzuregen vermag. Das Ganze ist ein liebenswürdig einladender Rahmen für den Schmuck und die Anmut sorgloser Weltdamen.

Auch das Wohnzimmer, mit dem Blick in die Schlafkabine, ist wohl geraten. Sie wurden auf eine vornehm behagliche Stimmung gestellt, die Komfort mit geläutertem Geschmack verbindet. Die nötige Standfestigkeit der Möbel führte zu kräftigen Formen, die aber schmiegsam und lebendig wirken. Zum kostbaren Mahagoni gesellt sich ein fürstliches Rot im Teppich, das einen prächtigen Gesamteindruck schafft. Der eingebaute Bücherbehälter gewinnt durch die girlandenhafte Schnitzerei eine pikante Zier, die leider durch den Spiegel, der ebenso gedacht war, beeinträchtigt wird. Man sieht aus dessen falscher Fügung auf die Fläche, statt in die Fläche und aus der nüchternen Uhr, wie leicht eine wohlerwogene Harmonie durch nachträgliche unkünstlerische Ergänzung gefährdet wird. Der Kamin, der in einer Kabine ja auch

ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN ■ WOHNZIMMER AUF DEM HAPAG-DAMPFER „BURCKHARD" (VGL. S. 249)
Ausführung: Deutsche Werkstätten A.G., Hellerau und München

deplaziert ist, war leider verlangt. Daß trotzdem das Ganze ausgeglichen wirkt, beweist, wie stark und sicher es in seinen Grundelementen gemeistert ist.

Das Wohnzimmer von Riemerschmid bewährt in der Wahl edlen Holzes und seiner Bearbeitung die längst erprobte Materialkultur des Künstlers. Unter dem seidigen Glanz der schöngefügten Flächen schimmert das bewegte Spiel der Maser, von beinahe ziselierten Profilen umsäumt und gebändigt. Sehr geschickt hat er durch die Höhenteilung der Wand den Raumeindruck gehoben und die Möbel gefügig in die Horizontale gebracht. Durch ihre geschlossene Gruppierung gewinnt der Raum Weite und Leben, einen gewissen Wohlklang und Gemütlichkeit.

Was hier erstanden, kann sich mit dem „Louis Seize" der übrigen Räume an künstlerischem Geschmack und kultivierter Lebenshaltung durchaus messen. Darüber hinaus hat es den bedeutenden Vorzug, etwas Eigenes, Deutsches und Zeitgemäßes zu sein. Um dieser Eigenschaften willen kann die heutige Kunst für ihre gewerblichen und industriellen Erzeugnisse erwarten, daß sie mehr als bisher für solche Aufgaben zu Wort kommt. Unsere Schiffsbauingenieure und Großkaufleute, die sonst so moderne Leute sind, müssen das endlich einsehen und danach mutvoll handeln. Sie schulden das unserem wirtschaftlichen Aufschwung und unserem nationalen Ansehen. Die deutschen Ueberseedampfer sind schwimmende Kunstgewerbe-Ausstellungen und müssen den kaufkräftigen Reisenden aus allen Weltteilen zeigen, was Deutschland in der Wohnkultur auch für höchste Ansprüche zu bieten vermag. Unsere modernen Teppiche aus Düren, unser Porzellan, unsere Stoffüberzüge und hundert andere Erfordernisse der Inneneinrichtung sind mit Hilfe unserer modernen Künstler jeder internationalen Konkurrenz gewachsen. Will man für Einzelnes z. B. für Service um jeden Preis Altes, so nehme man nicht Sevres, sondern die berühmten Stücke aus Berlin, Meißen und Nymphenburg. Der Krieg hat uns gezeigt, daß wir nur soviel gelten, wie wir uns selbst betonen; unsere Bescheidenheit hat sich nicht bewährt. Er hat aber auch gezeigt, wie wir an unseren Aufgaben wachsen. Nachdem die A. E. G., Bahlsen, der Lloyd und andere Großbetriebe bewußt und erfolgreich mit der modernen Kunst seit Jahren arbeiten, darf die Hapag nicht länger zaudern. Mit Recht hat man gesagt, ihre Schiffe gehören dem deutschen Volk, seinem Ruhm und seiner Wohlfahrt. JOS. POPP

K. BERTSCH-MÜNCHEN ◘ SOFAECKE IM TREPPENHAUS DES HAPAG-DAMPFERS „BURCKHARD"

BERNHARD PANKOK-STUTTGART VORRAUM ZU BRANNS MARIONETTEN-THEATER IN BERLIN

BERNHARD PANKOK — DEKORATIVE STICKEREI
Ausführung: Bremer & Dornbach, Berlin

# DAS MARIONETTEN-THEATER MÜNCHNER KÜNSTLER IN BERLIN

Paul Brann ist wieder zu Besuch in Berlin. In den Ausstellungshallen am Zoo hat er seinen Puppen ein Theater herrichten lassen, in das wieder alles strömt, was von dem Mysterium der tanzenden, sprechenden, singenden Puppen ergriffen und begeistert worden. Pankok wurde herangezogen, um diesem phantastischen Theater den Rahmen zu schaffen. Keine leichte Aufgabe das, nachdem der Raum selbst, wie er war, genommen werden mußte. Mit einem so schönen Raum voller Intimität, wie die Puppen ihn im Münchner Ausstellungspark haben, war unter den Umständen natürlich nicht zu rechnen. Ein langes, allzu langes, schmales Geviert, das etwas zufällig, etwas provisorisch wirken muß, läßt an die Erstlingsjahre des Films denken, wo man hinauspilgerte an irgendeine Stelle der Großstadtperipherie, um in einer notdürftigen Umgebung die fabelhaftesten Erlebnisse zu haben, die der Film uns ja abgewöhnte, nachdem er „literarisch", schauerdramatisch oder was weiß ich, geworden ist. Pankok tat sehr klug daran, diese Ungunst der äußeren Verhältnisse nicht verschleiern zu wollen. Er bespannt die Wände dieses Raumes mit gestickten Märchenbildern, ebenso unwirklich und ebenso faszinierend wie die Zauberwelt der agierenden Puppen, um dann wie im Brennpunkt eines Hohlspiegels die ganze Kraft seiner künstlerischen Phantastik in der Bühne zu sammeln. Es war eine entzückende Idee, die Marionetten auftreten zu lassen wie die Figuren in einer orientalischen Miniatur. Bühne und Bühnengehäuse wirken nämlich, als ob man ein Blatt aus einer Koran-Handschrift oder aus „Tausend

MARIONETTEN-THEATER MÜNCHNER KÜNSTLER ◘ BÜHNENBILD AUS F. VON OSTINIS KRIEGS-PUPPENSPIEL „GREY & COMP." ◘ PUPPEN VON OLAF GULBRANSSON

BERNHARD PANKOK-STUTTGART

ZUSCHAUERRAUM VON BRANNS MARIONETTEN-THEATER MÜNCHNER KÜNSTLER IN BERLIN

MARIONETTEN-THEATER MÜNCHNER KÜNSTLER ▫ BÜHNENBILD AUS FRITZ VON OSTINIS KRIEGS-PUPPENSPIEL „GREY & COMP." ▫ PUPPEN VON OLAF GULBRANSSON

und einer Nacht" vor sich hätte. Gold, gestreift und in sich verschlungen, wie von der Feder eines schreibseligen Kalligraphen ausgezogen, liegt das Blatt vor einem, das die geschlossene Bühne hermacht. Irgendein Satz von Allah und seinem Propheten könnte eingeschrieben sein auf dem majestätisch funkelnden Mittelfeld, das, als ob ein Zauberer des Kalifen es mit einer unbekannten Formel bewegte, sich plötzlich auseinanderschiebt und Märchenbilder von beängstigender Unwirklichkeit ausschüttet. Die Bühne ist geöffnet; Kulissen und Puppen sind ganz Miniatur, um die sich aus Gold mit eingelegtem Farbemail ein Ornamentenrahmen spannt, als ob vor einem ein Band Firdusi aufgeschlagen worden wäre. Wirklich eine Buchseite des Ostens, die auf einmal zu leben und an magischen Fäden sich seltsam zu bewegen beginnt. Und auf einmal alles wie weggewischt. Nur noch ein Vorhang ist da und es ist so, als ob das Himmelszelt mit seinen tausend und abertausend Sternen ausgespannt wäre. Man träumt in unendliche Fernen von unwirklichen Wunderwelten, und es ist keine Ueberraschung mehr, wenn wieder und wieder Bilder sich zu beleben beginnen, wenn Prinzessin und Prinz, Schelme und Schufte, gravitätische Beamte und närrische Kasperl ihr gleichnishaftes Spiel anheben. Wenn je Stimmung getroffen wurde, so hier in dieser gestickten Architektur, die auch technisch eine glänzende Leistung der auf diesem Gebiet der dekorativen Stickerei mannigfach bewährten Werkstätten von Bremer & Dornbach genannt werden muß. Die „Zaubergeige" des Grafen Pocci, die man zur Eröffnung gab, fand wieder, wie sich versteht, begeisterte Hörer.

Dann aber hat sich Kasperl nach einem Zugstück umgetan und es in der Region gefunden, die für derlei Absichten sich jetzt als die geeignetste erwiesen hat, die der feldgrauen Posse. „Grey & Comp." heißt das Stück, das nach dem Schema der „Immerfeste-druff"-Literatur gezimmert ist. Schade, daß auch Kasperl, der sich auf dem Niveau Pocci-Schnitzler so glänzend bewegte, der leidigen Politik dieses Opfer bringen mußte. Und doch läßt man's gern über sich ergehen angesichts der von Gulbransson entworfenen Figurinen. Mit dem Bild, das Gulbransson uns von den Häuptern der gegnerischen Koalition: von Grey, König Edward, Delcassé usw. geschaffen hat, sind diese Geister ja in

MARIONETTEN-THEATER MÜNCHNER KÜNSTLER ▫ BÜHNENBILDER AUS FRITZ VON OSTINIS KRIEGSPUPPEN-SPIEL „GREY & COMP." ▫ PUPPEN VON OLAF GULBRANSSON

unser Volksbewußtsein eingegangen. Jetzt auf dem Puppentheater erhalten wir die Umsetzung dieser Typen ins Plastische. Und es wird wieder aufs neue spürbar die große Handschrift, die diesen kühnen Satiriker beschwingt. Es sind ganz lapidare Formulierungen, die ein auf Qualität bedachtes Museum zur Zeitgeschichte sich schon jetzt sichern sollte. Den Beschluß der Posse macht ein Höllenballett; da treten die Teufel der Lüge, der Verleumdung, des Mammons, der Bestechlichkeit, Drachen und Lindwürmer mit all ihren Helfershelfern auf. Zu der Musik vom Orpheus in der Unterwelt lassen uns Gulbransson und Meister Brann ein Schauspiel erleben, das — ohne Uebertreibung — einer Phantasie des alten Breughel nicht nachsteht. K. T.

---

Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt seine Unparteilichkeit. Kant

OLAF GULBRANSSON-MÜNCHEN ◘ MARIONETTEN ZU F. VON OSTINIS KRIEGS-PUPPENSPIEL „GREY & COMP."

„ADRIENNE“
AUS GEBLÜMTEM ROT-
BRAUNEM ATLAS

AUS DER AUSSTELLUNG
DES VEREINS MODE-
MUSEUM IN BERLIN

# ZWEIHUNDERT JAHRE KLEIDERKUNST

## DIE AUSSTELLUNG DES VEREINS MODEMUSEUM IN BERLIN

Vor einem Jahre hat sich in Berlin unter dem Namen „Mode-Museum“ ein Verein gebildet, der sich die Aufgabe setzte, eine Anstalt zu gründen, die für alle irgendwie mit der Mode zusammenhängenden Bestrebungen einen Mittelpunkt abgeben soll. Dazu gehört außer anderem eine Sammlung alter Trachten. Die Ausstellung, die eben stattgefunden hat, bildete gewissermaßen den Auftakt zu diesem Museum. Sie war, so viel wir wissen, die erste in ihrer Art. Frühere Veranstaltungen, die vor manchen Jahren in Wien und Berlin unternommen wurden, ließen es noch bei der Nachbildung alter Kostüme bewenden. Hier waren nur wirkliche Originale ausgestellt, soweit es anging in der Form, in der sie einst getragen wurden. Auch das war neu. Begnügen sich doch selbst große öffentliche Sammlungen damit, ihre pflegliche Liebe den sogenannten Volkstrachten zuzuwenden und die Stücke der einstigen Mode in Kleiderschränken zu magazinieren. Die Ausstellung war fast ausschließlich aus Privatbesitz zusammengebracht, und wie groß auch die Rolle ist, die der Zufall hierbei spielte, so bot sie — im ganzen genommen — doch ein gutes Bild der Jahrhunderte, denen sie gewidmet war. Am besten war unter der Herrenkleidung das Rokoko (im weitesten Sinne gefaßt) vertreten, unter der Damenkleidung das Empire, beide Epochen wohl aus dem Grunde, weil aus diesen Stücken, nachdem sie aufgehört hatten, modern zu sein, nichts mehr zu machen war. Man konnte sie nicht mehr verwenden, Fräcke und Westen nicht, weil sie zu schön waren, die Kleider nicht, weil sie zu wenig Stoff enthielten.

Das Herrenkostüm des 18. Jahrhunderts hat in der Tat die Schönheit seiner Mache zu einer Vollendung gebracht, die kaum mehr zu überbieten war. 1697 gab der Herzog von St. Simon, der bekannte Memoirenschreiber, für die Anzüge, die er und seine Frau zur Hochzeit des Herzogs von Burgund anlegten, 20000 Livres (nach heutigem Geldwert 100000 Francs) aus. Am Ende des 18. Jahrhunderts zahlten vornehme Engländer für die Anzüge zum Dra-

wing room des Königs noch gegen 500 £ (also immerhin etwa 40000 Mark). Der Luxus erstreckte sich dabei auf Kostbarkeit der Stoffe: Seide und Sammet für die Fräcke, Gold- und Silberbrokat für die Westen. Die Kunst forderte ihren Anteil in der Stickerei, mit der sie dieses kostbare Material verzierte, ja oft ganz bedeckte. Solche Stücke zeigt die Ausstellung in beträchtlicher Anzahl und von großer Schönheit. Die meisten aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als die Stickerei nicht mehr en plein, wie man es nannte, sondern en bordure ausgeführt wurde. Der auf Seite 260 abgebildete Frack ist aus Olive-Sammet gefertigt mit stilisierten doldenartigen Blüten in Crême-Seide bestickt, eine Farbenzusammenstellung von vornehmer Wirkung. Neben diesem Putzkleid des Herren suchte man allerdings das bürgerliche Kostüm, das männliche Alltagskleid vergeblich. Das ist zu bedauern; denn man erhielt auf diese Weise natürlich nur ein einseitiges Bild der Zeit. Schließlich ist ja doch auch im 18. Jahrhundert die Männerwelt nicht immer und bei jeder Gelegenheit in bunter gestickter Seide einhergegangen. Für das 19. Jahrhundert fehlte der männliche Anzug überhaupt so gut wie ganz. Kein Wunder, er konnte bei dem geringen Wechsel der Schnitte bis zum letzten Faden aufgetragen werden, und nichts an ihm, aber auch gar nichts lud zum Aufheben ein.

So nahm denn das Damenkleid, wie es sich gebührte, den breitesten Raum der Ausstellung ein. Und wenn auch hier, mit wenigen allerdings glänzenden Ausnahmen, das Hauskleid gegen die Gesellschaftsrobe zurücktrat, so hatten wir doch von der Mitte des 18. Jahrhunderts an bis 1900 fast alle Schnitte, wie sie nacheinander Mode waren, in charakteristischen Beispielen vor Augen. Schwierigkeiten und solche eigentümlicher Art boten sich hierbei nur insofern, als zwar die Kleider vorhanden waren, aber ihre Vorbedingungen, ja im eigentlichsten Wortverstand, ihre Grundbedingungen fehlten: Korsett und Reifrock. Wer es nicht schon immer gewußt hätte, der hätte es bei der Ausstellung hier lernen können; die eigentliche Mode bestimmt das Schnürleib. Es gibt die Architektur, den Umriß; das Kleid ist nur Fassade. Davon kann sich jeder überzeugen, der auf unseren Bühnen historische Stücke sieht und niemals in solchen ein wirklich richtig sitzendes Damenkleid finden wird. Das liegt daran, daß die Schauspielerinnen in ihrer Erscheinung nicht auf die moderne Linie des corset sans ventre verzichten wollen, Kleider einer früheren Epoche also gar nicht richtig anziehen können. Die Schnürbrust des 18. Jahrhunderts war ein Marterinstrument aus Eisenstäben, so daß der Zar nach dem Ball, den ihm die Kurfürstin Sophie von Hannover 1697 gegeben hatte, ganz verwundert ausrief: „Wie teufelsharte Knochen haben die deutschen Frauenzimmer.“ Dieses Korsett wurde über dem Kleide getragen, so daß z. B. eine Braut im Jahre 1750 zu einem Rock von brauner, mit roten und gelben Blumen durchwirkter Seide, eine Schnürbrust von grasgrünem gros de Tours mit Gold gesteppt anlegte. Erst als die leichten

GESTICKTES KINDERKLEIDCHEN AUS BLASZBLAUEM TAFFET (18. JAHRHUNDERT)
Eigentum des Mode-Museums in Berlin

Kleider aus Batist, Musselin, Linon Mode wurden, die man hemdartig aus einem Stücke schnitt, also im Anfang der achtziger Jahre des Jahrhunderts, kam es auf, das Korsett unter dem Kleide zu tragen. Von dieser Art ist das auf unserer Abbildung (S. 259) dargestellte. Als Ergänzung der modischen Linie tritt im 18. Jahrhundert zur Schnürbrust der Reifrock. Beide erscheinen in dieser Zeit nicht zum ersten Male, aber sie haben vorher nicht diese Rolle gespielt. Der Reifrock zeigte sich nicht so bald in Paris, als er Stürme des Entsetzens hervorrief. Jacques Josef Duget, ein Gelehrter der Sorbonne, führte den Nachweis, daß der Reifrock lasterhaft in seinem Prinzip, unchristlich nach seiner Natur, infam in seinen Folgen sei. Die Beichtväter wünschten, daß der Gebrauch desselben zu den schwer verzeihlichen Sünden rechnen solle. Der Erzbischof von Paris, damals der Kardinal von Noailles, war drauf und dran, ihn zu verbieten, als der Possendichter Le Grand ihn rettete,

BALLKLEID AUS LEICHTER WEISZER SEIDE MIT ROT UND GRÜN DURCHWIRKTEN VOLANTS AUS SEIDENGAZE (ETWA 1850)

KORSETT (ZWEITE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS)

indem er diese Mode 1722 in einer Burleske lächerlich machte und dadurch dem geistlichen Verdikt entzog. Der Reifrock hat sich fast das ganze Jahrhundert behauptet, wechselnd in der Form und im Umfang. Die breite, sehr flache Form, deren Zustandekommen das Bildchen von Göz gut erkennen läßt (Abb. S. 264), blieb dem großen Staat vorbehalten. Sie war unbequem durch ihren Umfang, so daß, wie Graf Lehndorff erzählt, die Damen gelegentlich in Berlin zu Hof „ohne Reifrock" gebeten wurden, und macht seit dem Ende der sechziger Jahre der runden Form Platz.

Das große kostbare Hofkleid fehlte in der Ausstellung. Gut und charakteristisch im Schnitt, glänzend in der Schönheit seiner Seidenstoffe war dagegen das am meisten verbreitete Damenkleid des Jahrhunderts vertreten, die Adrienne. Es ist das Kleid, in dem man sich unwillkürlich das Rokoko denkt, hat es doch Watteau mit Vorliebe gezeichnet und gemalt. Das bekannte Bild von de Troy (Abb. S. 261) zeigt es in seinem Typus am besten. Madame Dancourt brachte es 1703 in der Titelrolle der

HERRENFRACK AUS OLIVEFARBIGEM SAMMET MIT STICKEREI IN CRÊMEFARBENER SEIDE (ZWEITE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS)

Komödie „Adrienne" von La Rue auf die Bühne und gab ihm den Namen. Es blieb fast 60 Jahre unverändert Mode. In Gellerts Lustspiel „Die kranke Frau" bildet die neue Adrienne der Frau Stephan den Drehpunkt des ganzen Stückes. Es legte seinen Namen eher ab als seine Art, denn ob man nun Roberonde, Benedictine, Respectueuse sagte, es blieb im Grunde doch immer die praktische und kleidsame Adrienne. Die Ausstellung lieferte den Beweis für die lange Dauer ihrer Beliebtheit, lagen die Exemplare, welche sie vorführte, wie die Stoffe bewiesen, zeitlich doch ziemlich weit auseinander. Es waren sowohl die schweren, großblumigen Damaste der Zeit Ludwigs XV. vertreten, wie die leichten Taffete der Epoche Ludwigs XVI. mit ihren langgestreiften dünngeblümten Mustern. Die Eigenart der Adrienne, der Schnitt von Taille und Rock aus einem Stück, blieb auch der Mode, welche sie ablöste. Die „orientalischen", „kreolischen", „amerikanischen" Kleider, „Léviten", „Pierrots" und wie man sie sonst nannte, der achtziger Jahre waren ebenfalls in eins geschnitten und vererbten diese Eigentümlichkeit dem Hemde der nächsten Generation, sprach man doch um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert nicht von dem Kleid, sondern nur von der „Chemise". Die 25 Jahre von 1795 bis etwa 1820 kamen in der Ausstellung glänzend zur Geltung. Es war sogar überraschend zu sehen, wie viel aus dieser Zeit noch vorhanden ist. Nicht nur ganze Kleider, darunter sehr schöne gestickte, sondern auch Mäntel und Spenzer sind erhalten. Neben ihnen wunderbare Kaschmirshawls, die ja wie bekannt zu den größten Luxusartikeln der Damentoilette jener Zeit gehörten. Wie man in diesen engen Röcken auszusehen wünschte, zeigt Gérards Bild der Marchesa Visconti (Abb. S. 260), wie man wirklich aussah, Böttners Königin Luise (Abb. S. 263). Diese Mode in neuer Auflage haben wir ja eben erst hinter uns und wissen alle noch selbst, wie groß oft der Unterschied zwischen dem schlanken Schneiderideal und der Wirklichkeit gewesen ist.

Die Räume, welche dem vergangenen Jahrhundert gewidmet waren, hatten etwas Prophetisches an sich, denn es ist gar kein Zweifel, daß alle diese Moden wiederkehren werden, vielleicht nicht ganz gleichartig, sicher aber in ihrer Silhouette. Die Mode hat längst alle Möglichkeiten ausgeschöpft, die sie besaß, um dem Körper der Frau einen Umriß zu

FRANÇOIS GÉRARD MME VISCONTI

FRANÇOIS BOUCHER

MARQUISE DE POMPADOUR

JEAN FRANÇOIS DE TROY

LIEBES-WERBEN

Aus: Die Mode. Menschen und Moden im 18. Jahrhundert. Verlag F. Bruckmann A.-G., München

BIEDERMEIERKLEIDER ■ AUS: DIE MODE. MENSCHEN U. MODEN IM 19. JHRH.
Verlag: F. Bruckmann A.-G., München

geben, der von dem abweicht, mit dem die Natur sie beschenkte. Bleibt die Mode aber auf diesem Wege, und sie wandelt ihn nun schon einige Jahrhunderte, so muß sie sich in Zukunft wiederholen, wie sie es in der Vergangenheit auch hielt. Schon hat die Mode unserer Tage den ersten Schritt getan und folgt mit dem kurzen weiten Rock genau dem Vorbild, das die Zeit vor hundert Jahren aufstellte. Bereits wirft die Krinoline ihre Schatten voraus, dem Strick im Rocksaum werden bald genug die Reifen folgen. So wirkt hier die Vergangenheit wie ein Spiegel der Zukunft, und wessen Augen nicht gehalten sind, dem wird diese Zukunft recht anmutig erscheinen. Das Biedermeierkleid mit seinem Ausschnitt und seinem Reifrock war sicherlich außerordentlich kleidsam. Man braucht ja nicht, wenn man von der Krinoline hört, an die Uebertreibungen der Modebilder oder die Karikaturen der Witzblätter zu denken. Diese Zeit hat auch eines der reizvollsten Elemente des weiblichen Putzes wieder zu Ehren gebracht, das Volant (Abb. S. 261). Erfunden soll es Langlée haben, ein Industrieritter, der am Hofe Ludwigs XIV. sein Glück machte. Das Rokoko hatte es geliebt, das Empire völlig darauf verzichtet. Jetzt kommt es wieder auf und löst den strengen Kontur im tändelnden Spiel seiner Zufälligkeiten. Eine ganze Reihe seidener Gesellschaftskleider führte diesen Typus vor. Sie zeigte auch, mit welchem Glück sich schon damals die Industrie des Gedankens der halbfertigen Kleider bemächtigt hatte. Goethe sandte 1793 seiner Christiane aus Frankfurt fünf Blätter Stoff zum Rock und ein Blatt zum Caraco, „von dem die grünen Streifchen abgeschnitten und aufgarniert werden". Diese Tendenz der Hilfeleistung beim Schneidern hat die Industrie sehr vervollkommnet.

F. X. WINTERHALTER ■ MARIE KLEMENTINE KAROLINE VON ORLEANS

W. BÖTTNER — KÖNIGIN LUISE

Aus: Die Mode. Menschen uod Moden im 18. Jahrhundert. Verlag: F. Bruckmann A.-G , München

Weiße und gemusterte Kleider mit abgepaßten Volants und angewirkten Bändern, drei Volants auf den Rock, ein viertes als Berthe zu verwenden, überzeugten davon, wie glücklich die Richtlinien gezogen waren, mit denen der Fabrikant der Verbraucherin vorarbeitete. Einige der ausgestellten Kleider führten auch noch die hohen Kragen vor, mit denen man, wenn man wollte, den weiten runden Ausschnitt bedecken konnte. Man nannte sie in Wien „Marianne“ nach der Kaiserin, der Gemahlin Kaiser Ferdinands, die in ihrem frommen Sinn das Décolleté anstößig fand. Fürstin Melanie Metternich sprengte einmal aus, die Damen sollten mit solchen Krägen bei Hofe erscheinen, was die Kaiserin, wie Baronin Dumontet erzählt, bitter kränkte.

In ziemlichem Umfange hatte man vermocht, den Kleidern auch die Putzartikel der jeweiligen Zeit anzuschließen: Hüte, Häubchen, Spitzen, Taschentücher, Sonnenschirme, Schuhe, Schmuck, Fächer, Bänder und was sonst alles zur Kleidung einer Dame gehört. Dadurch gewann das Bild, das die Ausstellung gewährte, nicht nur an Vollständigkeit, sondern auch an Intimität,

ALFRED STEVENS — DER ROMAN

VON GÖZ ▫ SUPPLÉMENT DES GRÂCES EFFANÉES

und man kann nur bedauern, daß das Ganze, das hier mit so viel Liebe zusammengebracht und mit so viel Verständnis aufgestellt worden war, wieder zerstreut werden mußte. Die Ausstellung hat jedenfalls den Zweck erfüllt, zu zeigen, wie vielseitig der Nutzen sein würde, den ein Modemuseum gewähren könnte. Der praktisch arbeitende Schneider, der Musterzeichner, der Modeerfinder, der Künstler, der Kunst- und Kulturhistoriker fände ein Material beisammen, das um so fördernder wirken müßte, weil Anregung und Belehrung, die hier zu holen wären, sich nach so mannigfaltigen Richtungen hin erstrecken, daß sie niemals bis zu ihrem letzten Ende verfolgt werden können. Die Ausstellung hat den Gedanken, der den Verein bei seiner Gründung bewegte, mächtig gefördert. Stiftungen und Geschenke beginnen das geplante Museum von den bloßen Umrissen, in denen es seinen Gründern vorschwebte, allmählich loszulösen. Man muß dem Verein weiter Gönner und Freunde wünschen, die ihm helfen, seinen schönen Plan auszuführen; dann wird das Modemuseum, im Kriege entstanden, im Frieden noch lange Nutzen wirken.

MAX VON BOEHN

OTTO UBBELOHDE-GOSZFELDEN

# KÜNSTLER-EXLIBRIS

Exlibris (Bibliothekzeichen) gehören zur Gattung der Gebrauchsgraphik und werden von den Verbrauchern selbstverständlich bei Künstlern bestellt, von denen sie sich eine ihrem Geschmack zusagende Lösung der Aufgabe erwarten. Da solche Aufträge für viele, besonders jüngere Graphiker sehr wichtig sind — stellen sie doch nicht selten einen großen Teil ihrer Einkünfte dar —, so werden sie in der Regel recht sehnsüchtig erwartet und herzlich willkommen geheißen. Aber das Vergnügen daran ist häufig nicht ganz ungetrübt; denn nicht immer ist der Besteller so vernünftig, sich auf eine allgemeine Fixierung seiner Wünsche zu beschränken oder, was am empfehlenswertesten ist, dem Künstler vollständig freie Hand zu lassen. In sehr vielen Fällen verlangen die Auftraggeber die Berücksichtigung so vieler Sonderanliegen, daß dem Künstler die Lust an der Arbeit meist schon vergangen ist, bevor er damit begonnen hat. Menzel hat diese Leiden des „Pegasus im Joch", des Künstlers, der seine Phantasie und sein Können als Zugpferde vor den Wagen des zahlenden Bestellers spannen muß, in einer frühen Zeichnung ergötzlich geschildert. Und gerade auf dem Gebiete des Exlibris wiederholt sich diese Tragödie im kleinen täglich.

Man darf jedoch nicht glauben, daß die gebundene Marschroute unter allen Umständen ein Erlahmen des künstlerischen Ingeniums zur Folge hat. Es ist im Gegenteil nicht selten, daß dank (oder soll man sagen: trotz?) eines solch verklausulierten Auftrags Exlibris entstehen, die zu den schönsten und besten Beispielen der Gattung gehören. Aber die Regel wird doch wohl sein, daß der Künstler froh ist, wenn er die Aufgabe zur Zufriedenheit des Bestellers gelöst hat. Und je besser es ihm gelungen ist, sein eigenes künstlerisches Empfinden mit den Wünschen des Auftraggebers in Einklang zu bringen oder sich dagegen zu behaupten, desto vollendeter wird, nach Form und Inhalt, das Exlibris sein.

EMIL ORLIK-BERLIN

Es gibt aber einen Fall,

bei dem alle Hemmungen ausgeschaltet sind und der Künstler ungehindert und mit voller Ellenbogenfreiheit machen kann, was er will und wie er es will. Das ist, wenn er zur Abwechslung einmal für sich selbst ein Exlibris zeichnet, radiert oder in Holz schneidet oder was so ziemlich dasselbe ist, für einen befreundeten Künstler, denn auch dann wird seine Phantasie sich frei von allen Fesseln bewegen können. Künstler respektieren einander und verlangen klugerweise von Kollegen nichts, was ihnen selbst unbequem wäre. In diesen beiden Fällen also wird die Arbeit wirklich zu einem Vergnügen — in der Regel wenigstens. Es läßt sich allerdings auch denken, daß ein Künstler nur deshalb für sich selbst oder einen Berufskollegen ein Exlibris entwirft, weil es Mode ist. Dieser Fall ist aber doch nicht sehr häufig, und wir dürfen somit als Tatsache vermerken, daß die beiden eben präzisierten Arten von Künstler-Exlibris ganz besonders reich an ursprünglichen, geistreichen und gefälligen, anmutigen und bedeutenden Einfällen sind und aus diesem Grunde einen gehaltvollen Extrakt aus der ungeheuren Masse der Exlibris darstellen, wie sie der moderne Alltag verlangt und hervorbringt.

BRUNO HÉROUX-LEIPZIG

Unter jenen Eigenblättern nun, in denen ein Künstler versucht hat, gewissermaßen ein graphisches Symbol seiner selbst zu geben, muß an erster Stelle das Exlibris genannt werden, das MAX KLINGER für sich radiert hat. Das herrliche Blatt, in dem manche auch heute noch den Gipfel der modernen deutschen Exlibriskunst sehen wollen, stammt aus Klingers mittlerer Zeit (1896). Es ist mit äußerster zeichnerischer Feinheit, wie sie für seine damalige graphische Technik charakteristisch ist, durchgeführt und zeigt im Vordergrund einen weiblichen Akt (Aphrodite mit dem Apfel) von königlicher Haltung und Gebärde; im Hintergrund, von bedeutender Höhe gesehen, eine reichgegliederte griechische Küstenlandschaft. Am unteren Rande stehen die stolzen Worte „Lo sono io“ (Das bin ich). Ob Klinger dieses Blatt, das einen hohen Rang in seinem graphischen Gesamtwerk behauptet, auch tatsächlich für seine Bücher verwendet oder ob es nur als ein künstlerisches Selbstbekenntnis zu gelten hat, ist nicht bekannt geworden. Klingers allzu früh verstorbener Freund Otto Greiner soll sich eine Weile mit der Absicht getragen haben, ein Exlibris für sich zu stechen; er ist aber nie dazu gekommen, zu dieser Arbeit so wenig wie zu vielen andern, die er geplant hatte. Von HANS THOMA dagegen, der in seinem langen Leben als Künstler nun schon fast die ganze sichtbare Welt und das unendliche Reich der Phantasie und des Glaubens umspannt hat, kennen wir vier Exlibris, die er für sich selbst in seiner an derbe Holzschnitte gemahnenden Manier gezeichnet hat. Es ist immer irgend etwas Phantastisches darauf dargestellt, das zugleich symbolische Funktionen hat: ein Fabeltier z. B., auf dem ein fackeltragender Jüngling durch die Nacht reitet, oder ein Reiher, der eine Schlange angreift (der Kampf zwischen Licht und Finsternis). Auch das bekannte Untier, in dessen Rachen ein Putto auf der Schalmei mutig ein Liedlein bläst, dieses wundersame

Symbol des Menschenlebens, muß dem Meister als Bücherzeichen dienen. Von weiteren Künstlern, deren Namen allgemeine Geltung gewonnen und die für sich selbst und für Kollegen Exlibris radiert haben, kommen zunächst noch HEINRICH VOGELER und EMIL ORLIK in Betracht. Die älteste der beiden eigenen Exlibris-Radierungen Vogelers ist, als erstes radiertes Exlibris Vogelers überhaupt, 1896 entstanden und vereinigt bereits die beiden Hauptelemente seiner Kunst in sich: die Worpsweder Landschaft mit den geliebten Birken und dem niedersächsischen Bauernhof (Barkenhoff-Birkenhof) und das zarte, schmalfingrige, gelockte Jungfräulein mit dem überfeinen Profil und den großen, meist gesenkten

MAX KLINGER-LEIPZIG

Augen: der weibliche Idealtypus Vogelers, der aus irgendeinem Märchenlande zu stammen scheint. Ein heimisches Motiv sind auch die friesischen Kerbschnittornamente. Das zweite, etwa um 1898 radierte Eigen-Exlibris Vogelers ist eine frei durchstilisierte Stimmungskomposition im Empire- (Biedermeier-) Charakter. Emil Orlik hat, außer mehreren Blättern für sich selbst und verschiedenen Dichter-Exlibris (z. B. für Hartleben, Rilke, Morgenstern, Salus) auch eine kleine Radierung für seinen ihm wesensverwandten „Kollegen" Bernhard Pankok geschaffen. Die Symbolik dieses Blattes, die sich aus dem Horazischen „carpe diem" ergibt, ist klar, die graphische Behandlung des Motivs bei größter Ein-

WILLI GEIGER-CHARLOTTENBURG

GUIDO STELLA-HERRSCHING

JUL. DIEZ-
MÜNCHEN

H. THOMA-
KARLSRUHE

fachheit reizvoll und originell, das Ganze aber ein Musterbeispiel markenhafter Gedrungenheit und jener Konzentration auf das Wesentliche, die Orliks Exlibris jederzeit ausgezeichnet hat.

Der eigentliche Vater des modernen Exlibris, das sich vom Wappen emanzipiert hat, ist bekanntlich JOSEF SATTLER, ein Meister deutscher Zeichnung. In seinen „Zweiundvierzig Bücherzeichen" (1894) hat er zum ersten Male ganz progammatisch und mit umfassender Phantasie dem Exlibris neue Wege gewiesen. Auch RUDOLF SCHIESTL, der liebenswürdige, jetzt in Nürnberg wirkende Franke, geht von den alten, deutschen Meistern aus, was aber nicht hindert, daß er in allem Wesentlichen ein moderner Künstler ist. Wir finden diese Mischung aus alten und neuen Elementen auch in seinem anmutigen Bibliothekzeichen für den Bildhauer Julius Seidler wieder, dessen Sinn ebenso klar ist wie sein graphischer Stil. In allen Sätteln der Alten gerecht ist ferner JULIUS DIEZ. Er beherrscht besonders die Ausdrucksweise der römischen und griechischen Antike, doch ist ihm Orientalisches nicht weniger vertraut wie etwa das Barock oder die derbe Holzschnittweise altdeutscher Meister. Diez hat übrigens von allen Künstlern, die hier in Betracht kommen, die meisten Künstler-Exlibris geschaffen. Ja, man kann sagen, daß solche Blätter (ausschließlich Dedikationen) seine Spezialität sind. Fast alle seine Freunde und Bekannten, unter ihnen Behn, Floßmann, Samberger, Gosen u. a., besitzen Exlibris von ihm, und als echte Gelegenheitsblätter sind diese ohne Ausnahme geistvoll, witzig, künstlerisch ausgereift und bis zur Mustergültigkeit formvollendet. Wie meisterhaft ist z. B. der auf einer Gazelle reitende, die Anfangsbuchstaben des Besitzers tragende japanische Glücksgott auf dem Blatt für den Münchner Landschafter Toni Stadler in den Kreis komponiert! Wie wohlabgewogen und gewissermaßen statisch aufs genaueste ausbalanciert ist diese Komposition, wie straff

JULIUS DIEZ-MÜNCHEN

ALFRED SODER-BASEL

H. REIFFERSCHEID-WANNSEE

EMIL ANNER-BRUGG

HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE

und schnittig sind die Konturen und wie vornehm wirken (auf den Originalabzügen) die beiden Töne Braun und Blau, zu denen noch ein wenig Gold kommt! Von ganz anderem Charakter ist das Blatt für den Witzblattzeichner Eugen Kirchner, eine Art geistigen Wappens des Besitzers: der Ernst (der tiefere Sinn), der sich hinter der komischen Maske verbirgt. Kann man diesen Gedanken klarer, prägnanter und hübscher ausdrücken? Vielleicht darf im Zusammenhang mit Diez der Niederbayer Willi Geiger genannt werden, dessen Schaffen ebenfalls von der Ausdrucksweise und dem Empfinden längstvergangener Jahrhunderte ausging, der aber dann bald seinen ganz persönlichen Stil gefunden hat, der bei scheinbarer Begrenztheit doch schier unerschöpflich in der Gestaltung originellster Einfälle ist. Auf dem Widmungsblatt Geigers für seinen Lehrer Stuck läßt er Malerei, Architektur und Plastik eine antike Schale umtanzen, die mit Buchstaben gefüllt ist, aus denen sich wie von ungefähr die beiden Worte Ex-Libris bilden. Jeder Freund geistvoller Problemstellung und -lösung wird dieses graphisch hervorragende Blatt Geigers, der auch für sich und für manchen anderen jüngeren Künstler Exlibris geschaffen hat, zu schätzen wissen.

Ein hübsches Beispiel gegenseitiger Dedikation haben uns der Münchener Hubert Wilm und der Baseler Alfred Soder geboten. Wilm widmete dem Kollegen, mit dem er sonst nicht allzuviele Berührungspunkte hat, eine zarte Reifrockdame, die mit dem Baum, unter dem sie steht, und dem Sockel zu einer dekorativen Einheit verwachsen ist. Und der romantische Träumer, Frauenlob, Natur- und Kinderfreund Soder erwiderte die feine Gabe mit einer reizenden Biedermeier-Gartenszene (lesende Dame in Rosenlaube). Auf seinem eigenen

ALFRED SODER-BASEL

ALOIS KOLB-LEIPZIG

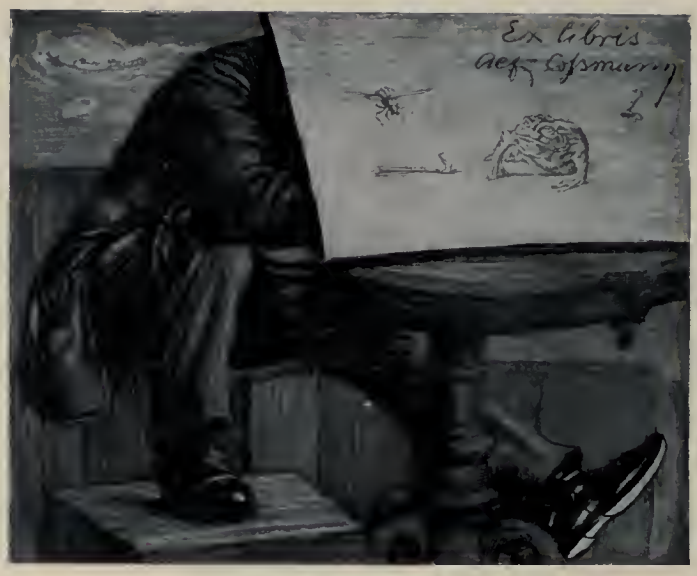
RUDOLF SCHIESTL-NORNBERG

Exlibris hat Soder den Patron der Malersleute, den hl. Lukas, bei der Arbeit dargestellt. Mit dem nackten Kindlein aber, das ihm dabei zusieht, schlägt er ein immerwiederkehrendes Leitmotiv an, das auf den meisten Exlibris dieses subtilen Technikers wiederkehrt. Ein Naturschwärmer, wie es sonst in der Regel nur die Dichtersleute und Berufslyriker sind, ist auch der in München lebende Rheinländer Georg Broel, der von ähnlichen Anschauungsprinzipien wie H. Reifferscheid ausging. Auf seinem eigenen (und seiner ebenfalls künstlerisch sehr begabten Gattin) Exlibris zeigt er uns ein Paar, das in der Krone einer mächtigen Buche engum-

HUBERT WILM-MONCHEN

GEORG BROEL-MONCHEN

schlungen sitzt und in eine sonnenbeglänzte, schöne Landschaft hinausträumt. Der Gegensatz des tiefen Schattens im Vordergrund zu dem flutenden Licht im Mittel- und Hintergrund ist, nebenbei bemerkt, ein Lieblingsmotiv Broels, dem man in seinem graphischen Werk öfter begegnet. Von dem eben genannten HEINRICH REIFFERSCHEID rührt eine eigenartige, auf romantisch-phantastische Neigungen des Besitzers anspielende Radierung für den in München lebenden Maler Edmund Steppes aus dem Thoma-Lugo-Kreis her, der zu den liebenswertesten und deutschesten Künstlern (besonders Landschaftern) unserer Zeit gehört, ohne daß die Oeffentlichkeit freilich bis jetzt mehr als eine ungefähre Ahnung davon hat.



ALFRED COSSMANN-WIEN

Zum Schluß wollen wir noch in wahllos bunter Reihe ein paar Künstler vorüberziehen lassen, denen wir ebenfalls graphisch wie inhaltlich bedeutsame Künstler-Exlibris zu danken haben. Da ist zunächst der Landschafter OTTO UBBELOHDE, der mit einer Großzügigkeit, die fast etwas Pathetisches hat, die bewaldeten Höhen und fruchtbaren Niederungen Thüringens und Hessens in unermüdlicher Geschäftigkeit als Maler und Radierer geschildert hat. Auch auf seinem eigenen Bibliothekzeichen zeigt er uns eine solche weitgespannte Landschaft, über der im unendlichen Blau ein paar einsame Wolken und ein Adler schweben. Möven, die auf dem Eigenblatt des Schweizers EMIL ANNER über den mondbeglänzten Meereswogen sich in graziösem „Gleitflug" wiegen, sollen die Hauptmelodie des ersten Satzes von Schuberts unvollendeter H-Moll-Symphonie ins Anschaulich-Bildliche übertragen. Das Blatt ist ein Beispiel doppelten Kunstbekenntnisses (hier zur Kunst und Musik), wie wir es öfter finden. Für den verstorbenen Schweizer Albert Welti hat der Italiener GUIDO STELLA, der in Deutschland lebt und deutschem Wesen sich verstehend hingegeben hat, ein von symbolischen Hinweisen strotzendes, pompöses Exlibris geschaffen, zu dessen Verständnis der Spruch „Multa renascentur, quae iam cecidere" den Schlüssel gibt. Und nun noch ein paar Worte über den vortrefflichen Wiener Stecher und Radierer ALFRED COSSMANN, einen der besten Unger-Schüler, dessen überaus saubere Technik und gedankliche Klarheit für die ältere Wiener Schule ebenso charakteristisch ist wie für manche jüngste Wiener Richtung das Gegenteil. Von den beiden Exlibris, die Coßmann für sich geschaffen hat, zeigt ihn das ältere in drolliger Stellung bei der Arbeit hinter der Blende, auf der eine Szene aus dem Tierreich mit der ganzen Feinheit der Coßmannschen Stichtechnik wiedergegeben ist, während alles übrige mit einer bei ihm sonst nicht häufigen flotten Robustheit gemacht ist. Das zweite, signetartige Blatt verbindet die Anfangsbuchstaben des Namens mit dem Hauptinstrument des Künstlers, dem Stichel, und einigen diskreten Symbolen zu einer dekorativen Einheit, die in ihrer Geschlossenheit und Präzision der Wirkung irgend eines Wappens zum mindesten gleichkommt. Das aber ist der Zweck nicht nur eines Künstler-Exlibris, sondern eines Bibliothekzeichens überhaupt, daß es in knapper und künstlerischer Form den Buchbesitzer ausreichend legitimiert. RICHARD BRAUNGART

ALFRED COSSMANN-WIEN

LEBERECHT MIGGE-BLANKENESE

PLATTENHOF AM HAUSGARTEN MIGGE

HAUSGARTEN MIGGE: PRIMELBLÜTE IM BIRKENHAIN (VGL. S. 274)

# EIN KINDERGARTEN VON LEBERECHT MIGGE

Wir haben LEBERECHT MIGGE, den Gartenmann, bei mancher großen Anlage gesehen, freuen uns über den Ehrenfriedhof der Marine, den er in Wilhelmshaven zu organisieren hat, wie wir es bedauerten, daß man seine vorzüglichen Pläne für den Soldatenfriedhof in Brüssel-Evere als „zu ästhetisch" ablehnen zu müssen glaubte. Wir haben ihn, den Propagandisten einer „demokratischen Gartenkunst", große Volksparks von den Bedürfnissen des Volkes aus organisieren sehen, und mit nicht weniger Verständnis hat er manch aristokratischem Einzelpark das Gepräge gegeben. Er war da immer auf große, manchmal sogar auf ganz große Wirkung aus; er hat das Gelände rhythmisiert, wie ein Kommandeur seine Division leitet.

Es war da Räumlichkeit und Körperlichkeit im großen und war zugleich die Intimität, die aus dem Leben der Pflanze sproßt. Es war Stimmung und Tektonik, Gemüt und Ordnung, was seine Anlagen zum Quell mannigfacher Freuden machte.

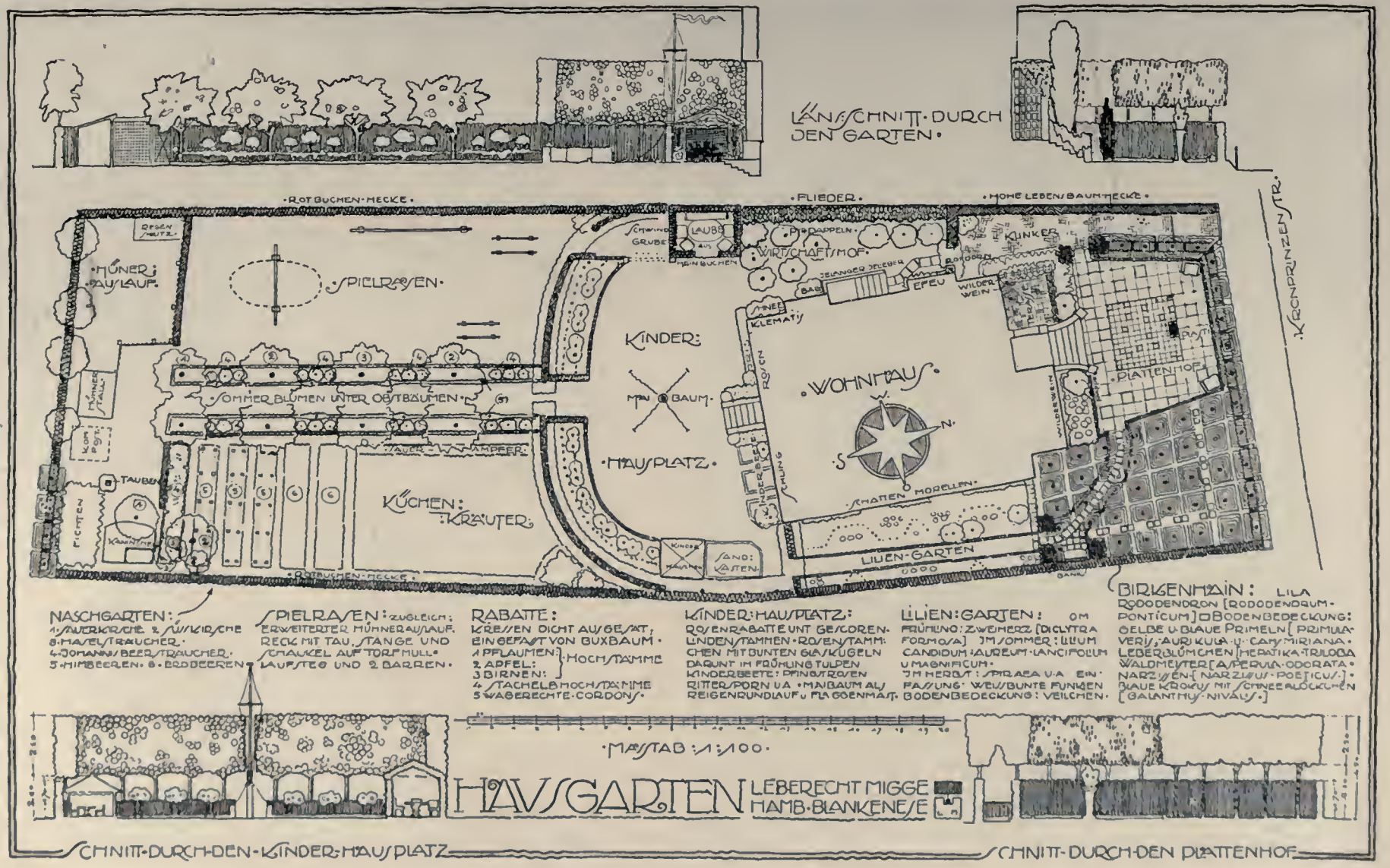
Die Abbildungen auf diesen Blättern sollen ihn einmal von einer anderen Seite zeigen, den Hausvater Migge, den achtbaren Bürger, der sein halbes Dutzend Kinder auch gärtnerisch versorgt und damit wiederum ein Vorbild staatsbürgerlicher Tugend abgibt. Vielleicht ist dieses Gärtchen auch ein Trost für diejenigen, die in ebensowenig üppigen Verhältnissen sich und ihren Stadtkindern den Luxus einer solchen Grünanlage zu gönnen träumten und die bei dem geringen Umfang des doch nur Möglichen nie den Mut zu solchem Wagnis aufzubringen vermochten. Was hier — von einem gewiegten Fachmann allerdings — mit verhältnismäßig begrenzten Mitteln erreicht worden ist, die Abbildungen sind die Belege für diese Behauptung, ist für uns, die wir in städtischer Enge zu leben gezwungen sind, wirklich eine Ermutigung.

Das Häuschen liegt in Blankenese, unweit des großen Wassers, auf dem man, wenn es zu dunkeln beginnt, die lautlos gespenstischen Schatten der großen Dampfer vorbeigleiten sieht. Wirklich ein Häuschen nur und auf einem Gelände, einem schmalen, länglichen Fetzen, wie er gemeinhin geliefert wird, wenn Parzellen für eine einfamilienhausartige Siedelung zerschnitten werden. Natürlich hatte das Haus, so unzweckmäßig wie das auch sein mag, allein für sich und von der Straße aus zurückgerückt zu liegen. Das ergibt die üblichen Bauwiche und einen kleinen Vorgarten, um dann noch ein mehr oder weniger bescheidenes Geviert für ein eigentliches Gärtchen übrig zu lassen. Mit diesen Grundtatsachen, die nun einmal bestehen, und die bei der Mehrzahl der so gearteten Fälle sich bieten

HAUSGARTEN MIGGE: BLICK VOM PLATTENHOF ZUM BIRKENHAIN; EINFRIEDIGUNG: ROTBUCHENHECKE

dürften, hatte auch Migge sich abzufinden. Und, was ebenso häufig vorkommen dürfte, Migge hatte sich abzufinden mit einem fertig dastehenden Haus. Was hier zu zeigen ist, sind drei Jahre Gartenarbeit, die das vorliegende Bild ergaben.

Es ist ein rechter Kindergarten geworden, ein Garten nur, und vor allem für die Kinder. Das lehrt schon ein erster Blick auf den Grundplan. Außer dem unerläßlichen Wirtschaftshof, für den der westliche Bauwich benutzt wurde, und einem Vorhof, der repräsentativ gedacht ist, blieb ihnen das ganze Grüngelände vorbehalten. Der Vorhof ist feierlicher Auftakt für das Haus, von einer betonten Feierlichkeit. Dem Andenken eines Gefallenen ist eine Plastik, ein in der Ergriffenheit niederkniender Jüngling, gewidmet, die auf einem Plattengeviert hier ihren Standplatz bekommen hat. Strauch- und Baumwerk umschließt diesen Plattenhof, grenzt ihn gegen die Straße ab, schafft einen Raum, einen Vorplatz für das Haus, über dessen Steinwerk Wein emporrankt. Fingerhut schießt im Som-


LÄNSSCHNITT·DURCH DEN GARTEN·
·ROTBUCHEN·HECKE·
·FLIEDER·
·HOHE LEBENSBAUM·HECKE·
KRONPRINZENSTR.
REGENSCHUTZ
·HÜNER·AUSLAUF·
·SPIELRASEN·
SCHWINDGRUBE
LAUBE
HAINBUCHEN
·PIRDAPPELN·
·WIRTSCHAFTSHOF·
JELANGER JELIEBER
EFEU
ROTDORN
KLINKER
WILDERWEIN
SCHNEE
KLEMATIS
KINDER:
MAIBAUM·
·HAUSPLATZ·
·WOHNHAUS·
W.
N.
S.
ROSEN
SCHLING
KINDERBEETE
·PLATTENHOF·
WILDERWEIN
·SOMMERBLUMEN UNTER OBSTBÄUMEN·
SAUER-WAMPFER
TAUBEN
FICHTEN
KANINCHEN
KÜCHEN:
·KRÄUTER·
KINDER
SAND:
KASTEN
·SCHATTEN MORELLEN·
LILIEN-GARTEN
BANK
·ROTBUCHEN·HECKE·
NASCHGARTEN:
1·SAUERKIRSCHE 2·SÜSSKIRSCHE
3·HASELSTRAUCHER·
4·JOHANNISBEERSTRAUCHER·
5·HIMBEEREN· 6·ERDBEEREN·
SPIELRASEN: ZUGLEICH:
ERWEITERTER HÜHNERAUSLAUF.
RECK MIT TAU, STANGE UND
SCHAUKEL AUF TORFMULL·
LAUFSTEG UND 2 BARREN·
RABATTE:
KRESSEN DICHT AUSGESÄT,
EINGEFASST VON BUXBAUM·
1 PFLAUMEN:
2 APFEL:
3 BIRNEN:
HOCHSTÄMME
4 STACHELBHOCHSTÄMME
5 WAGERECHTE·CORDONS·
KINDER:HAUSPLATZ:
ROSENRABATTE UNT GESCOREN·
LINDENSTÄMMEN·ROSENSTÄMM:
CHEN MIT BUNTEN GLASKUGELN
DARUNT IM FRÜHLING TULPEN
KINDERBEETE: PFINGSTROSEN
RITTERSPORN U.A. ·MAIBAUM ALS
REIGENRUNDLAUF u. FLAGGENMAST·
LILIEN:GARTEN: OM
FRÜHLING: ZWEIHERZ [DICLYTRA
FORMOSA] IM SOMMER: LILIUM
CANDIDUM·AUREUM·LANCIFOLIUM
U MAGNIFICUM·
IM HERBST: SPIRAEA U.A. EIN·
FASSUNG· WEISSBUNTE FUNKIEN
BODENBEDECKUNG: VEILCHEN·
BIRKENHAIN: LILA
RODODENDRON [RODODENDRUM·
PONTICUM] □ BODENBEDECKUNG:
GELBE U. BLAUE PRIMELN [PRIMULA·
VERIS, AURIKULA U. CAMSMIRIANA·
LEBERBLÜMCHEN [HEPATIKA·TRILOBA
WALDMEISTER [ASPERULA·ODORATA·
NARZISSEN [NARZISSUS·POETICUS·]·
BLAUE KROKUS MIT SCHNEEGLÖCKCHEN
[GALANTHUS·NIVALIS·]
·MASSTAB: 1:100·
HAUSGARTEN
LEBERECHT MIGGE
HAMB·BLANKENESE
SCHNITT·DURCH·DEN·KINDER·HAUSPLATZ
SCHNITT·DURCH·DEN PLATTENHOF

HAUSGARTEN MIGGE — BIRKENHAIN IM SOMMER

mer mit üppigen Farbendolden empor. Nach Osten, schon in den Bauwich hineingreifend, gibt es eine Birkenpflanzung, einen kleinen Hain. Hier herrscht der Frühling. Unter weißen Birken, vor denen sich rostrot die Rotbuchen abheben, die vor Blick und Wind schützen sollen, gibt es ein Blühen: Krokus, Scylla, Primeln, Narzissen, Leberblümchen und Maikraut (Abb. S. 276 u. 286), die im Juni der Fingerhut ablöst (Abb. S. 279). Ein stiller, weltverlorener Sitzplatz ergibt sich da mit dem Blick auf den Denkstein, ein abgeschlossener Winkel für beschauliche Kontemplation. Ein Plattenweg durch den Birkenhain hindurch führt zu einem Blumengärtchen, einem Liliengarten, zu dem der östliche Bauwich geworden. Aus einer Veilchendecke blüht es da empor, ein karger Geländestreifen nur und trotzdem ein ständiges Entzücken für das Auge.

So weit, könnte man sagen, geht der Egoismus der Eltern, so weit ihre Stille, so weit ihr Genuß am Leben der Blumen und Sträucher und Bäume. Das größere Gartenstück von der hinteren Hauskante an gehört den Kindern, ist ihnen als Spiel- und Tummel- und Turnplatz aufgeteilt. Mit einem Aufenthaltsraum für die Kinder, der sich gleich am Haus zu erstrecken beginnt, setzt die Anlage ein. Für ein bißchen Grün und ein bißchen Bunt um die Hausmauer herum sorgen die Kinderbeete, die als Antriebe zum gärtnern bereitgestellt sind. Einen ovalartigen Abschluß, der die verschrobene Lage von Haus und Gelände etwas wenigstens einrenkt, gibt eine Lindenhecke, die vor unberufenen Blicken der Nachbarschaft und wohl ein wenig auch vor der Sommerhitze schützt. Ringsherum um diese Hecke gibt es Rosen. Eine von Hainbuchen umfaßte Laube schließt nach der einen Seite ab, auf der anderen liegen der Sandkasten und ein Kinderhäuschen, das jetzt im Kriege als Ziegenstall Verwendung gefunden hat. In der Mitte befindet sich der Maibaum, der zugleich als Blickpunkt gedacht ist für die Mittelachse des Hintergartens. Dieser achsiale Weg, von Sommerblumen und Obstbäumen umrandet, zerteilt die restliche Partie in einen Spielrasen und einen Küchengarten mit Kräutern, mit Erdbeeren, Himbeeren und Johannisbeersträuchern. Den Abschluß bilden

HAUSGARTEN MIGGE

BIRKENHAIN IM WINTER

Stallungen für Kleinvieh: für Kaninchen, ein Taubenhaus und ein Hühnerstall. Der Spielrasen ist mit allerlei Turngeräten besetzt. Das alles, dieser sehr verwickelte Apparat, dem es doch an nichts fehlt, auf nicht mehr als 150 qm. Und was an gefälliger Schönheit, an Reichtum von vegetativem Leben erreicht worden ist, lehren besser als Worte die photographischen Aufnahmen, an denen es ja ein Flunkern nicht gibt. Ich habe das Gefühl, als müßten sie überzeugend wirken, als seien sie eine Bestätigung für Migge, der damit den Beweis erbringt, daß er seine Großzügigkeit im Planen und Organisieren auch zu bewähren vermag an einer so schwierigen Aufgabe, wie es die Anlage dieses Kindergartens zweifellos war.

Man wird nicht leugnen können, daß Migge den Ansprüchen, die gerechterweise gestellt werden können, und die auf dem gegebenen Gelände erfüllbar waren, vollauf entsprochen hat. Das Fleckchen Boden, das ihm zur Verfügung stand, hat er für sich und ganz besonders für seine Kleinen trefflich zu nutzen verstanden. Er hat für Schönheit um das Haus herum gesorgt, hat seinen Bewohnern, soweit es nur denkbar ist, die Reize des Wachsens und Blühens erschlossen, den Frühling, den Sommer, den Herbst, und wie das schöne Bild auf Seite 286 zeigt, auch den Winter trägt er ihnen zu in vielfältiger Herrlichkeit. Das alles, diese Freude für Auge und Gemüt, ist schließlich nur Beiwerk gegenüber dem höheren Zweck, die Kinder vor der Verkümmerung zu bewahren, die sie zwischen der Steinenge unserer Städte bedroht. Das ist die soziale Seite dieses ansprechenden Beispieles, daß es allen denen, die eine ähnliche Verantwortung ihrem Blut gegenüber verspüren, ein Vorbild gibt, das auch schon darum frei von Phantasterei ist, daß es nicht übermäßige materielle und räumliche Anforderungen stellt. Es ist ein Hausgärtchen, wie es wohl immer, wenn auch nicht ganz auf die nämliche Art, durchführbar sein dürfte. Viel weniger Raum wird wohl kaum zur Verfügung stehen. Allerdings eine Ausnutzbarkeit von so imposanter Geschlossenheit, wie hier, ist nur vorstellbar, wenn ein Organisator und ein Kenner wie Migge dahinter stand. PAUL THIECKE

HAUSGARTEN MIGGE — SITZPLATZ IM BIRKENHAIN

Rosa Sandstein, weißgrüne Funkien, violette Rhododendron. Farren, Kiefern, Buchshecken

HAUSGARTEN MIGGE IN BLANKENESE

BLICK AUS DEM BIRKENHAIN ZUM PLATTENHOF

HAUSGARTEN MIGGE IN BLANKENESE — HAUSPLATZ MIT KINDERHÄUSCHEN UND LAUBE

Oben: Rosenbeet unter geschorenen Lindenbäumen; unten: Laube von wildem Wein; Hainbuchenbogen

HAUSGARTEN MIGGE IN BLANKENESE

Niedrige Kordons und halbstämmige Stachelbeeren unter Apfel- und Birnhochstämmen; vor dem Hühnergitter Sommerblumen: Löwenmaul, Kressen, Wicken u. dgl.

OBSTWEG IM SOMMER (vgl. S. 286)

HAUSGARTEN MIGGE — SCHATTIGER „BAUWICH"

Funkien, Veilchen, Lilien und Spiräen; an der Ostmauer: Schattenmorellen

# WIE BAUE ICH MEIN HAUS?*)

Wie baue ich mein Haus? Diese Frage bewegt heute noch Tausende, die dem Häusermeere der Stadt entfliehen wollen und der nervenzerrüttenden Anspannung des großstädtischen Treibens nicht länger gewachsen zu sein glauben. Statt der Miethauswohnung draußen ein eigenes Häuschen zu besitzen, ist ein verlockender Gedanke. Und die Möglichkeit, ihn zu verwirklichen, scheint gerade heute immer näher zu rücken. Grundstücksgesellschaften senden ihre verführerischen Ankündigungen aus, Zeitschriften und Sonderwerke sind voll von entzückenden Häusern und Häuschen, die Gartenstadt verspricht auch dem Minderbemittelten mit geringen Kosten ein eigenes Heim mitten in der freien Natur darzubieten. Das erweckt bei vielen Hoffnungen und gibt Wünschen ihr Dasein, die früher als zu kühn erachtet worden wären. Wenn der Städter auf Sonntagsausflügen die landhausbesetzten Vororte durchstreift, dann wird seine Sehnsucht bis zu dem Entschluß gesteigert, doch zum mindesten einmal die Möglichkeit des Bewohnens eines eigenen Heims zu überdenken.

Eine Untersuchung dieser Art ist nun für den Unkundigen nicht ganz so einfach. Ganze Reihen von Fragen steigen auf, für deren Beantwortung zunächst die Erfahrung fehlt. Im Vordergrunde

*) Diese Ausführungen bilden die Einleitung eines im Verlag von F. Bruckmann A.-G. in München erschienenen neuen Buches von Hermann Muthesius. Wie baue ich mein Haus. Ein Band in Kleinoktav mit 362 Seiten und über 200 erläuternden Abbildungen. Preis M. 4.50. Das vorzügliche Werkchen ist ganz auf den Standpunkt der Praxis eingestellt, gründlich in der Behandlung jeder auch noch so kleinen Frage, die bei Gestaltung des eigenen Heimes im Aeußern und Innern vorkommen kann, voller Anregungen und, weil in erster Linie für den Gebrauch des Bauherrn gedacht, frei von wissenschaftlichem Ballast und von leichtester Lesbarkeit. Als Niederschlag der langjährigen Praxis eines Führers auf dem Gebiet der neuzeitlichen Wohnungskunst wird es jedem Bauherrn von hohem Nutzen sein. Durch den Abdruck der Einleitung des Buches glauben wir am deutlichsten zu zeigen, wie der Autor das Thema behandelt.

HAUSGARTEN MIGGE — RANKPFLANZEN AM HAUS

Rote Rosen und weiße Klematis an der Südwand

steht für die allermeisten die Geldfrage. Kann ich für die Miete, die ich in der Stadt zahle, auch im eigenen Hause wohnen? Wenn ja, welche Nebenausgaben für veränderte Haushaltung, Fahrgelder, Haus- und Gartenunterhaltung usw. kommen hinzu? Sodann folgen Fragen, die mit dem Zeitaufwand der Fahrt nach der Stadt im Zusammenhange stehen, Schulfragen für die Familien mit Kindern, Fragen der Versorgung mit Lebensmitteln und Waren, Fragen, die sich auf den Besuch von Konzerten, Theatern und Gesellschaften beziehen. Alle diese Dinge müssen wohl überlegt werden. Es liegt im Wesen der Sache, daß sie zu Ausgleichversuchen führen: für Aufzugebendes wird anderes, vielleicht Besseres eingetauscht, statt dieser oder jener städtischen Annehmlichkeit genießt man die mannigfaltigen, unbestreitbaren Vorzüge des Landlebens.

Ist die Möglichkeit, sich draußen anzubauen, aber schließlich festgestellt, so folgen neue große Schwierigkeiten. Welcher Bauplatz ist der geeignetste? Wie gelange ich zu einem Entwurfe? Soll ich mich einem der nur allzu dienstbereiten Helfer anvertrauen, die sich schon täglich erbieten, Pläne zu liefern? Oder wie soll ich es anfangen? Und dann weiter: kann ich mich darauf verlassen, daß das Haus für die in Aussicht genommene Bausumme auch ausführbar ist, oder muß ich noch auf große Nachrechnungen gefaßt sein? Die letzte Frage wird mit besonderer Bangigkeit gestellt, weil bei vielen Bauten Gerüchte von maßlosen Kostenüberschreitungen in der Luft schwirren.

Hat der zukünftige Bauherr sich nun aber zur Ausführung seines Entschlusses durchgerungen, ist der Bauplatz gekauft und der Architekt gewählt, so kommt erst die eigentliche, umfänglichste Erwägung, wie das Haus im einzelnen anzulegen ist. Die Lösung dieser Aufgabe geht zwar mehr den Architekten an, der nunmehr als getreuer Ratgeber und wohlbewanderter Sachverständiger des Bauherrn waltet, allein es ist nötig, daß auch der Bauherr an ihr mitarbeite, denn er muß doch zum mindesten dem Architekten seine Wünsche angeben, ihm die Unterlagen, das Bauprogramm für seine Entwurfsarbeit überreichen. Es ist dafür wichtig, daß er über die springenden Punkte der besten Hausanlage unterrichtet sei; jedenfalls wird dadurch das Zusammenwirken zwischen Bauherrn

HAUSGARTEN LEBERECHT MIGGE — NASCHGARTEN MIT SONNENBLUMEN

Oben: Blick zum Hause hin; unten: Blick vom Hause her

HAUSGARTEN LEBERECHT MIGGE — KINDER-SPIELRASEN UND HÜHNERAUSLAUF

Oben: Blick vom Hause her; unten: Blick zum Hause hin

HAUSGARTEN MIGGE

OBSTWEG IM WINTER (vgl. S. 281)

und Architekten ganz wesentlich erleichtert werden. Denn das Haus muß das Ergebnis der gemeinschaftlichen Arbeit beider sein.

Der Bau des eigenen Hauses ist eines der bedeutungsvollsten Ereignisse, die sich im Leben des Menschen abspielen, das wichtigste vielleicht nächst der Verheiratung. Schon die wirtschaftliche Bedeutung ist nicht gering und fällt selbst beim Reichen ins Gewicht. Dann aber kommt doch in Betracht, daß der Bauherr voraussichtlich sein ganzes Leben hindurch in dem Hause, das er sich baut, wohnen wird; wie schwerwiegend ist es da, ob er sich dort wohl fühlt oder nicht, das ganze spätere Lebensbehagen hängt davon ab. Also ist es unbedingt nötig, daß der Bauherr alle Einzelheiten des Hausplanes nicht nur in ihrem Entstehen verfolgt, sondern daß er auch mitspricht, den Hausentwurf sozusagen miterlebt. Je mehr er das tut, desto mehr wird das Haus dann auch sein inneres Eigentum sein, es wird gewissermaßen ein Stück seines Selbst werden.

Wie vieles ist beim Hausentwurf aber zu bedenken! Ein ganzes Heer von Einzelfragen, eine ganze Wissenschaft steigt auf. So ist es durchaus nicht gleichgültig, ob das Haus auf diese oder jene Stelle des Bauplatzes gesetzt werde, denn abgesehen davon, daß es für sich selbst die vorteilhafteste Lage beansprucht, kann ein falsch gestelltes Haus den ganzen Garten verderben. Das Haus selbst aber wird, wenn bei seiner Anlage der Besonnung, der Zugänglichkeit, den Wetterverhältnissen nicht gehörig Rechnung getragen ist, mit schweren Mängeln behaftet sein. Und dann ist die Art und Weise, wie die Räume im Hause verteilt werden, von denkbar größter Bedeutung für die Bewohnbarkeit. Ob das Haus mit einem Untergeschoß für Wirtschafts- und Dienstbotenräume ausgestattet werden soll oder ob die Küche ebenerdig untergebracht wird, ob ein oder zwei ausgebaute Stockwerke angelegt werden, ob überhaupt mehr in die Breite oder mehr in die Höhe gebaut werden soll, das sind die ersten einschneidenden Entscheidungen, die für den Hausentwurf zu treffen sind. Wie sodann die einzelnen Räume aneinandergereiht werden, wie sie sich in ihren Größenverhältnissen zueinander verhalten sollen, wie sich der Verkehr im Hause abwickeln, wie sich die Bewirtschaftung und Bedienung aufs bequemste und ohne Störung der Bewohner abspielen wird, wie der Zugang für Besucher geregelt, die notwendigen Bequemlichkeiten angeordnet, die Dienstboten menschlich untergebracht und doch die Lebenskreise der Herrschaft und der Dienerschaft getrennt werden, das alles muß gründlich überlegt und mit dem Architekten erörtert werden. Und dann folgt die äußere Gestaltung des Hauses. Es folgt die Wahl der Baustoffe nach Art und Farbe, die die Erscheinung des Hauses so sehr beeinflußt, für seine Einpassung in das Ortsbild und in die Landschaft ausschlagebend ist.

Ist über dieses alles Einigkeit erzielt, und sind so die Grundlagen für den eigentlichen Bauentwurf geschaffen, so ist die Gartenstellung ein weiteres wichtiges Gebiet der gemeinschaftlichen Beratung. Was soll im Garten gezogen werden? Welcher Anteil an Blumen-, an Gemüse-, an Obstpflanzungen ist erwünscht, wo sind diese Einzelteile der Gartenanlage zweckmäßig unterzubringen? Wo sind Ruheplätze, Gartenlauben, Laubengänge anzulegen? Wie erfolgt die Abgrenzung nach den Nach-

baren in einer Weise, daß eine gegenseitige Störung vermieden wird oder unerwünschte An- und Ausblicke verdeckt werden?

Mit der Entscheidung aller dieser Fragen ist aber erst die äußere Gestaltung des Anwesens erledigt. Jetzt folgt ein Kapitel, das zu den verwickeltsten des Hausbaues gehört, nämlich die Einrichtung der inneren Räume. Ist es schon natürlich, daß der Bauherr bei der äußeren Gestaltung im weitgehenden Maße mitwirkt, so müssen bei der Einrichtung der Räume des Hauses seine persönlichen Wünsche völlig bestimmend sein. Die Erfahrung lehrt, daß gerade hier die langwierigsten Verhandlungen erwachsen und die größten Schwierigkeiten zu überwinden sind. Das liegt zum Teil daran, daß wir in Deutschland heute noch kein allgemein anerkanntes Geschmacksübereinkommen haben, wie es in alten Zeiten vorlag und bei anderen Völkern zum Teil noch heute herrscht. Das Alte ist überständig, das Neue aber noch nicht widerspruchslos angenommen. Es ist kennzeichnend, daß die meisten Hausbauverhandlungen mit den vorhandenen alten Möbelstücken beginnen. Wie weit es richtig oder nicht richtig ist, die Zimmer nach den Möbeln zu bauen, ist nicht immer einfach zu entscheiden, zumal beim Bauherrn häufig Gefühlswerte sehr stark mitsprechen.

Aber abgesehen von Geschmacks- und persönlichen Fragen, ist schließlich bei der inneren Einrichtung eines Hauses unendlich viel rein Praktisches zu erörtern. Jedes einzelne Zimmer bedarf der sorgfältigsten Durchdenkung. Wo im Arbeitszimmer der Schreibtisch stehen muß, wo und wie die Bücher untergebracht werden sollen; die beste Form des Musikzimmers, die zweckmäßigste Stellung des Flügels darin; die Stellung der Betten in den Schlafzimmern; die Einrichtung der Kinderzimmer; die nutzbringende Unterbringung der zahlreichen, in allen Teilen des Hauses verstreuten Wandschränke; das alles sind Fragen von höchster Wichtigkeit, so eingreifend, daß sie bereits bei der ersten Entwurfsarbeit erörtert und berücksichtigt werden müssen. Die Gewohnheit, die Möblierung als etwas Nebensächliches zu betrachten, führt nur allzu häufig dazu, daß später die größten Verlegenheiten entstehen. Die Forderungen des besten Gebrauches der Räume sollten an allererste Stelle gesetzt werden. Eine vertiefte Kenntnis dessen, welche Mittel für das behagliche und gesunde Wohnen heute zur Verfügung stehen, ist die beste Grundlage für ein gedeihliches Zusammenarbeiten des Bauherrn mit dem Architekten. Die Vorstellungen gerade über dieses Gebiet haben sich bei uns in den letzten Jahrzehnten gewaltig erweitert. Nirgends sind auch nur annähernd so große Fortschritte gemacht worden wie hier. Die Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen und läßt namentlich bei den gesundheitlichen Einrichtungen noch viel Arbeit zu tun übrig; aber das, was wir heute erreicht haben, sollte wenigstens bekannt sein, um angewendet werden zu können. Und zwar schon aus wirtschaftlichen Gründen; es gibt nichts Falscheres, als heute ein nicht ganz auf der Höhe der Ansprüche stehendes Haus zu bauen, in wenigen Jahren wird es veraltet und bei einem Besitzwechsel unverkäuflich sein. Die gute Verkäuflichkeit ist aber ebenfalls einer der Gesichtspunkte, die beim Hausbau beobachtet werden müssen.

Würde somit das Ergebnis aller der genannten Untersuchungen zu einer erschöpfenden Darstellung des Hausbaues führen, so ist doch hier von einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise abgesehen, vielmehr das Ganze lediglich vom Standpunkt der praktischen Forderungen aus behandelt worden. Denn ein Haus ist vor allen Dingen ein Gebrauchsgegenstand. Es gilt daher zunächst zu überlegen, in welcher Weise es dem Gebrauch am besten dienen kann. Alle philosophischen, ethischen und ästhetischen Erörterungen können dazu nicht verhelfen. Sich ein Haus bauen zu lassen, ist in gewisser Hinsicht ein ähnlich nüchternes Geschäft als sich einen Anzug machen zu lassen. Beim Anzug kommt es vor allem darauf an, daß er paßt, daß der Stoff gut ist, daß alle Einzelheiten praktisch und nach Wunsch ausfallen und nicht zuletzt, daß er gut und gediegen gearbeitet ist. Um ähnliche Einzelfragen handelt es sich aber auch beim Hausbau. Sie mögen an sich nebensächlich, ja, von einer höheren Warte betrachtet, kleinlich erscheinen, in Wirklichkeit machen sie die Bequemlichkeit des Hauses aus. Es ist, nachdem so viel über Schönheit und Geschmack geredet worden ist, wirklich an der Zeit, hier endlich einmal auf die Sache einzugehen, zumal auch die beim Hausbau immer in erster Linie stehende Wirtschaftlichkeit so am besten zu ihrem Rechte gelangt.

Unsere bisherige Literatur über Hausbau und Inneneinrichtung krankte an einer Ueberzahl von Abbildungen nach Lichtbildaufnahmen, bei denen man häufig das Gefühl nicht unterdrücken konnte, daß der beigegebene, vorwiegend ästhetisierende Drucksatz nur zur Umrahmung der Bilder diente.

Der Text in diesem Buche möchte aber gelesen werden, denn nur so können die Anregungen wirksam werden, zu deren Aufnahme sich der Leser als künftiger Bauherr geneigt finden mag.

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN KAPELLE ZU OBERBÄRENBURG (VGL. S. 290)

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

KIRCHE ZU ZINNWALD IM RAUHREIF

# KLEINE KIRCHEN IM GEBIRGE

Die Baukunst mit dem Gefühl und mit den Sinnen zu erfassen, nicht nur mit dem Verstande und der Zweckerwägung, muß eine der wichtigsten Gaben für jedes Volk mit starkem Kulturwillen sein. Wir blicken heute mit jenem Erstaunen, das man geistigen Erregungen längstentschwundener Epochen entgegenzubringen pflegt, auf die mannigfaltigen Formen und Wandlungen des Streites, ob die Architektur ein Recht habe, sich unter die freien oder hohen Künste zu zählen. Papierene Aesthetik dünkt uns die Frage nach der Rangstellung der bildenden Künste, und über den Grenzverwirrungen zwischen dem Schaffen aus sittlichem Bedürfnis oder aus schlechthin sich selbst genügender Einbildungskraft liegen fast undurchdringliche Nebel. Wenn es aber der Baukunst doch endlich gelungen ist, allen Staub kunstgeschichtlicher Dogmatismen, den die Betriebsamkeit der gelehrten Fachmänner auf sie gehäuft hatte, abzuschütteln und aus den Ateliers der Akademiker und den Büros der Spekulanten wieder den Weg zum Verständnis des genießenden Subjektes zu finden, so war es der kirchlichen Baukunst beschieden, nur zögernd an diese Entwicklung Anschluß zu finden. Der Widersinn dieser Tatsache ist aus dem geschichtlichen Entwicklungsgang oft genug erklärt worden. In der größten Zeit deutscher Baukunst war die Kirche die Achse alles künstlerischen Schaffens, Malerei und Bildnerei, von der Glut eines aus der Tiefe quellenden religiösen Empfindens beseelt und durch die Baukunst zu den höchsten Leistungen geführt, mit ihr verschmolzen zu einem gewaltigen Stilgedanken. Nicht der einzelne Baumeister, sondern die soziale Kultidee entschied über Wert und Unwert des Werkes. Das neunzehnte Jahrhundert bringt den Zusammenbruch: die Gesinnung ist verloren gegangen, die historisch erzogene Vernunft bemächtigt sich des Stoffes, nachdem das religiöse Gesamtgefühl erloschen oder in hundert rationalistische Sonderkonfessionen zersplittert ist. Die evangelischen Kirchenregierungen fangen an, die Kirchenbaukunst durch Verordnungen an ihre Pflichten zu erinnern. Das Eisenacher Regulativ von 1861 fordert Anschluß an die geschichtlich entwickelten christlichen Baustile und zwar „neben der altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen Bauart vorzugsweise an den sogenannten germanischen (gotischen) Stil". Und dann kam die Zeit der kirchlichen Konferenzen und der Erörterungen nicht ausschließlich über die Stilfrage, deren Unfruchtbarkeit inzwischen durch die Werke selbst aufs schlagendste und peinlichste bewiesen war, sondern über die Forderungen, die man an ein evangelisches Gotteshaus im allgemeinen stellen müsse. Die einen verlangen ein Idealgemeindehaus, mit Räumen nicht allein für den Gottesdienst, sondern

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN ◻ KAPELLE ZU OBERBÄRENBURG

auch für die Verwaltung, den Unterricht, die Urkunden, die Vertreter und Mitarbeiter der Gemeinde, ihren geselligen Verkehr und ihre soziale Fürsorge. Ueber die Notwendigkeit des Chores, die Stellung von Altar, Kanzel und Orgel, die liturgischen Achsen des Kirchenraumes hat man in heißem Bemühen gestritten; nicht minder über die Verwendung von Schmuckformen, über den Charakter der Raumstimmung, der hier traulich, dort erhaben, hier hell und licht, dort festlich bedeutend, hier monumental, dort intim gefordert wurde. An diesen Auseinandersetzungen haben sich die klügsten Köpfe und die selbständigsten Künstler beteiligt: aus dem Vielerlei idealer und praktischer Erwägungen und Ziele hat sich nur langsam ein klares Programm herausgeschält. Das Entscheidende war zuletzt die Tat. Die Künstler waren nicht gewillt, sich trüben Betrachtungen darüber hinzugeben, daß unserer Zeit die Stärke des kirchlichen Gemeinlebens mangele, die vor Jahrhunderten sich in den Domen der Deutschen zu unvergänglicher Schönheit kristallisiert hat. Sie mochten wohl die Kluft empfinden, die Baukunst und Malerei trennte, die seltsame Entwicklung, die alle Ströme malerischer Wirklichkeitseroberung in dem schmalen Bett des Staffeleibildes versickern, statt sich in die breite Bahn der monumentalen, d. h. kirchlichen Flächenmalerei ergießen ließ. Aber sie verloren keine Zeit mit Abstraktionen, sondern bauten ihre Kirchen wie sie ihre Miethäuser, ihre Landhäuser, ihre Theater und ihre Verwaltungspaläste bauten. Als Endziel alles Schaffens stand die Würde der Erscheinung, die Zweckmäßigkeit und die stoffliche Ehrlichkeit des Bauwerkes jenseits aller theoretischen Debatten. Den einen reizte das Pathos primitiver Kunstformen, den andern die schlichte Gläubigkeit frühchristlicher Typen, wieder einen die pastose und rauschende Energie barocker Bauten. Schließlich aber siegte nur die Fähigkeit, etwas Persönliches auch dort zu sagen, wo das Unpersönliche des Gegenstandes und die zeitabgewandte Unfaßbarkeit des inneren Vorwurfes alle Verbindung mit dem sonst Gewohnten abzubrechen schienen.

Wenn es trotz der Fülle innerer Widersprüche, die eine Zweieinigkeit von Gegenwartskultur und Kirchenbau in sich birgt, unseren Künstlern doch gelungen ist, das Thema einer modernen Kirche zu meistern, so hat an diesen Erfolgen die Großstadt sicherlich den geringeren Anteil. Die ungeheure Fülle neuartiger Bildungen, der unermüdliche Lärm des Verkehrs, die in tausend Formen sich darbietende kapitalistische Welt, die Schroffheit der sozialen Gegensätze, all das schafft einen Boden, auf dem mit ererbten Ausdrücken der architektonischen Gestaltung schlechterdings nicht mehr gewirtschaftet werden kann. Das Gotteshaus mit in die Enge der bürgerlichen Wohn- und Geschäftsstraßen hineinzusetzen, über die sein Dach, sein Turm gewaltig hinausragen, wäre bei der Organisation

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

KIRCHE ZU ZINNWALD IM ERZGEBIRGE

der großstädtischen City ein Unding. Weiter an der Peripherie aber, wo sich die Straßen auflockern, die Bauweise das Einzelwohnhaus gestattet, Promenaden und Parks sich ausdehnen, muß der Gegensatz des Gotteshauses, das auf der seelischen Vertiefung und Selbstentäußerung des Menschen die Weihen der Andacht und des durch den Glauben gestärkten Gemeinschaftsgefühls gründen will, zu der aufs Reale zielenden Daseinsfreude der Umwelt fast noch tragischer empfunden werden. Einen glücklicheren Boden bietet dem evangelischen Gotteshaus die kleine Stadt. Hier ist der Zusammenhang der Gemeinde noch sichtbarer, die bescheideneren Maßstäbe des Wirtschaftslebens und der gesellschaftlichen Gliederung erlauben dem Baumeister, sich enger an die Umwelt anzuschließen und in seinem Werke einen Widerhall gewisser heimischer Traditionsgedanken erklingen zu lassen. Die reinsten Harmonien indessen vernehmen wir da, wo die unverbildete und unverbrauchte Natur den Rahmen der Kirche bietet. Wenn der Künstler für die Besonderheiten des Klimas und für die etwa zutage tretenden Akzente einer heimatlichen Bauweise ein Auge hat, wird er hier zu Lösungen gelangen können, die jede theoretische Klügelei entwaffnen und sich ihrem Zweck mit voller Natürlichkeit und demütigem Stolze hingeben.

Das sächsiche Erzgebirge, das für die hier gebotenen drei kleinen Kirchen der Dresdner Architekten Lossow & Kühne den Schauplatz abgibt, sendet nach Norden eine Reihe sich langsam absenkender Höhenzüge und oft tiefeingeschnittener Täler aus, während es nach der böhmischen Seite von einer Höhe von über tausend Meter fast steil abfällt. Die Dörfer auf der meist stark bewaldeten Nordseite bieten den Dresdnern zahlreicbe Erholungsstätten, und wenn auch die Luft sehr kräftig und der Wechsel der Jahreszeiten schroff ist, waren die Ansiedlungen großstädtischer Landhäuser in den letzten Jahren hier ständig im Zunehmen. Der Wintersport hat die Hänge mit ihrem wundervollen Ski- und Rodelgelände

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN ◻ ALTARWAND UND SÄNGER-EMPORE DER KIRCHE ZU ZINNWALD (VGL. S. 293)

den Großstädtern besonders wertvoll gemacht. Kipsdorf und Oberbärenburg, in zwei bis drei Stunden von Dresden aus zu erreichen, sind den Bewohnern der Hauptstadt so vertraut wie nur Starnberg und Partenkirchen den Münchnern. Zinnwald liegt ganz oben auf dem Kamm, wo der Wind eisig herüberbraust und im Winter sechs bis acht Monate lang der Schnee die Häuser tief einbettet, so daß selbst der notwendigste Verkehr oft kaum aufrecht zu erhalten ist.

Die äußere Gliederung der Bauten war danach gegeben: hohe und glatte Dächer, einfache und möglichst schmucklose Wandflächen, gedrungene Türme und enges Zusammenhalten der Baumasse. Die Kirche zu Kipsdorf liegt an dem bewaldeten Abhang, aber durch eine aus kräftigem Bruchstein geschichtete Terrasse über die Straße herausgehoben. Der Turm, an der Front links neben dem Eingang ist in den Grundriß derart einbezogen, daß die Längswand des Schiffes ihn schneidet, während die Wand der Seitenkapelle mit der seinen verläuft. Im Erdgeschoß enthält er die Taufkapelle; im Innern entspricht seiner in den Raum des Schiffes eingeschobenen Masse auf der Gegenseite das einfache Treppenhaus, das zur Orgelempore führt. Ueber den Korbbögen, in denen sich das flache und niedrige Seitenschiff gegen den Hauptraum öffnet, läuft die Empore weiter bis zur Wand des Triumphbogens, wenn man die Stirnwand der Altarseite so nennen darf. Der Altar ist in eine, durch die geometrische Bestimmtheit des Umrisses sehr wirkungsvolle Nische gesetzt, die Kanzel in die Ecke rechts daneben und über eine offne, einmal gekrümmte Treppe geradeswegs vom Altarraum aus zugänglich. Die Wand hinter dem Altar wird von zwei Oeffnungen durchbrochen und ein niedriger Umgang ermöglicht den Verkehr beim Abendmahl; die Sakristei, mit eigenem Eingang von der Außenseite, legt sich in die Nordostecke ein. Dem Innern mit seinen hellen Putzwänden, von denen die in reicherer und dekorativ betonter Bemalung gehaltene Altarnische und das Dunkelbraun des Gestühls, der Emporenbrüstung und des auf mächtige paarige Binder gesetzten Balkendaches sich abhebt, ist so über alle Unregelmässigkeiten der Eckgliederung hinweg die Würde der Raumeinheit und der gefühlten Symmetrie gewahrt.

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

KIRCHE ZU ZINNWALD IM ERZGEBIRGE

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

KIRCHE ZU KIPSDORF IM ERZGEBIRGE

Ueber die steile Schräge des Walmdaches außen, in dem das niedrige Satteldach der Vorhalle verschwindet, erhebt sich die gerade aufstrebende Masse des viereckigen Turmes; unter der behaglich geschwungenen Ziegelhaube läuft ein breites Band in Holzverschalung. Die scheinbare Willkür in der Gliederung der Gesamtanlage löst sich in freieste und natürlichste Zweckmäßigkeit, sobald man den Organismus des Baues von innen heraus begriffen hat.

Das gilt in noch reicherem Maße von der Kirche in Zinnwald. Der andre Bauplan verlangte eine andre Form der Gruppierung. In Kipsdorf galt es auf dem Hintergrund des grünen Waldhanges die Kirche dem im Tal unten sich ausbreitenden, hier und da an die Höhe hinaufkriechenden Orte von weitem her sichtbar werden zu lassen. Zinnwald bot den breiten Rücken seines kahlen Hochplateaus für das Gotteshaus dar; hier sollte es nicht, ein freundliches Andachtsbild, eingebettet in den Mantel des Landschaftsganzen, das Tal schmücken, sondern mußte sich, fern von jedem Maßstab des Natur- oder Menschenwerkes, wie eine Burg des Herrn in Sturm und Wetter einsam behaupten. Mag sein, daß auch die Nähe der böhmischen Grenze die Gemeinde reizte, die lutherische Kirche recht breit und trotzig mitten in die kargen Wiesen und Halden zu stellen, um weithin bis ins österreichische Land als ein Symbol treuen und standhaften Bekenntnisses zu leuchten.

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN KIRCHE ZU KIPSDORF IM ERZGEBIRGE

Wie eine der wehrhaften Kirchen der südwestgermanischen Siedelungen liegt sie da und zugleich mit dem tiefherabgezogenen Satteldach ihrer Nordseite ein Stammesgenosse jener bäuerlichen Hausbaukunst, die dort oben im Gebirge im steten Kampfe mit den Winterstürmen selbständig und widerstandsfähig geworden ist. Dem von Altenberg auf der Straße Näherkommenden zeigt sich dies riesige glatte Dach, getragen von sechs kräftigen Bruchsteinpfeilern, in seiner vollen Ausdehnung. Erst wenn wir vor der Front selbst stehen, erkennen wir den niedrigen Ansatz des Daches als das einer nach zwei Seiten offenen Vorhalle, die aber nur im Winter, wenn das Haupttor ganz verschneit ist, sich als nützlich, ja notwendig zu erweisen hat. Durch einen Vorraum, neben dem sich rechts die Taufkapelle, links die Treppe unter die breite Empore legt, betreten wir das Schiff, einen breit entwickelten, wie in Kipsdorf nur von der einen, der Südseite, durch mächtige, tief herabgeführte Fenster beleuchteten Raum. Das offenliegende Gebälk des Dachstuhles, der Umgang um den Altar, die balkonartig frei an den rechten Seitenpfeiler angeschlossene, eines Schalldeckels entbehrende Kanzel vervollständigen das Bild der Dorfkirche. Da hier der Turm als selbständiger Baukörper an der Südseite angeordnet ist, ergab sich die

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

KIRCHE ZU KIPSDORF: BLICK ZUR ORGEL

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

KIRCHE ZU KIPSDORF: BLICK ZUR ALTARWAND

Möglichkeit, die Orgel und Sängertribüne dem Brennpunkt der liturgischen Vorgänge mehr zu nähern: in dem offnen Obergeschoß des Turmes ist zwar die Orgel dem Teilnehmer am Gottesdienst verborgen, aber die Sänger bleiben unter der Bogenöffnung der Empore zwischen den zierlichen Holzpfeilern einer reichgeschnitzten, fast weltlich heitern Rahmenarchitektur auch dem Auge bemerkbar. Die Vertikalen dieser Pfeiler werden unten von den Leibungen der Sakristeifenster aufgenommen. Der deutlichen Dreiteilung der Südwand steht die in rhythmischer Reihung durchgebildete, bewegte Fläche der Nordwand gegenüber; die schweren Durchzüge des Gebälkes schaffen die Verbindung zwischen diesen struktiven Gegensätzen, und zugleich sorgen sie dafür, daß dieser Kirchenraum mit der pikanten Vielgestaltigkeit seiner Lichtquellen und seiner Stoffcharaktere die auch für seine geistige Bestimmung notwendige Geschlossenheit des statischen Gefühls nicht verliere. Und diese Geschlossenheit bestimmt auch den Eindruck des äußeren Bildes, in dem der wuchtige Turm das entscheidende Wort spricht. Man mag diesem, bis an die Fenster der Glockenstube von zwei flachen, aber kräftigen Strebepfeilern gesicherten Bau wohl zutrauen, daß seine Stimme selbst über die Froststürme des Gebirgskammes den Sieg behält. Er droht nicht und er prahlt nicht, aber er ist ein Stück Persönlichkeit, das sich durchzusetzen weiß, kein Abkömmling einer vornehmen Familie, vielleicht ein Bauer, aber ein ganzer Kerl.

Auch in der dritten ihrer Gebirgsgotteshäuser, in der Kapelle von Oberbärenburg, zeigen die Architekten William Lossow und Max Hans Kühne jenen Respekt vor der Natur, der eine der liebenswürdigsten und wertvollsten Eigenschaften eines modernen Baukünstlers bildet. Es handelt sich hier nicht um eine Dorfkirche kleineren Umfangs, sondern um eine Stätte, in dem sich die Gäste des Ortes, die auch im Winter nicht ausbleiben, zur Andacht versammeln können. Die Nebenräume mußten auf das Aeußerste beschränkt werden, für die Anlage eines Turmes reichten die sehr bescheidenen Mittel nicht aus. So entwickelten die Baukünstler in der Front des Kirchleins einen breiten Dachreiter, und sorgten im übrigen dafür, daß die Verhältnisse des Baues auf den Eindruck des Behaglichen, Erwärmenden und Einladenden hinwirkten. Das Wesen dieser Gesamtstimmung trennt sich deutlich von dem einer Gemeindekirche: diese Kapelle ist nicht der Ausdruck einer starken und organisatorisch wirkenden Gemeinschaft Gleichartiger, sondern ein freundliches Instrument andächtiger und erbaulicher Gedanken, wie sie der Besucher eines schönen, reinen Naturbildes gern in seinem Herzen bewegt. Das mag vom Standpunkt strenggläubigen Christentums vielleicht nicht viel sein, aber wir dürfen es für ein außerordentlich erfreuliches Zeichen gesunder Kultur halten, daß es uns wiedergegeben ist, ohne jede Anspannung geschichtlicher Formelemente die Sprache kirchlicher Kunst zu sprechen und zu verstehen.

ERICH HAENEL

ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN ◻ KAPELLE Z. OBERBÄRENBURG (VGL. S. 290)

JUL. V. GULDBRANDSEN ROSARI-PORZELLAN

## NEUES PORZELLAN VON PH. ROSENTHAL & CO. IN SELB

In den Erzeugnissen der Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts spiegelt sich für uns das ganze Leben dieser heiteren Epoche; Sitten und Gebräuche, Neigungen und Interessen der gefälligen Zeit haben in den Gruppen und Figuren aus Meißen, Frankenthal und Nymphenburg ihre konzentrierteste, gefälligste Ausformung erlebt. Den zartesten Ausschlag der Kultur kann man aus den graziösen Werken eines Kändler, Bastelli, Melchior erkennen und nachweisen. Dem künftigen Kulturhistoriker unserer Zeit werden die Erzeugnisse vom Ende des 19., vom Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr jene reizvollen Einblicke in das äußere Leben dieser Zeit gewähren; trotz des ganz beträchtlichen Höhenstandes unserer Produktion. Man hat verschiedenfach den Versuch unternommen, die Frau unserer Tage, ihre äußere Erscheinung in diesem Material festzuhalten; vergeblich, unsere Distanz von dieser halbjährlich wechselnden Mode ist noch zu gering, um besondere Eindrücke von solchen Versuchen zu empfangen.

Schließlich aber ist es nicht die Aufgabe der Kunst, eine Quelle der Kulturgeschichtsschreibung zu sein, wenn so en passant und unbeabsichtigt sie doch stets der Spiegel ihrer Zeit sein wird. Daß aber die technischen und künstlerischen Leistungen unserer heutigen Manufakturen den Vergleich mit den Leistungen des Rokoko nicht zu scheuen brauchen, lehren die neuesten Erzeugnisse der Porzellanfabrik Ph. Rosenthal & Co. in Selb. Die Firma, die bisher schon einen wohlbegründeten Ruf auf dem Gebiete der Porzellanplastik hatte, bringt jetzt eine Anzahl von Vasen und Dosen auf den Markt, die, in beschränkter Anzahl hergestellt, als Sammelporzellane gedacht sind. Die schöne, gefällige Form, der aparte, graziöse Fluß der Linie ist wohl in

F. DILLER SCHLEICHENDER FUCHS

JUL. V. GULDBRANDSEN ROSARI-PORZELLAN

der Abbildung festzuhalten; der eleganten Form aber gleichwertig zur Seite steht der farbige Dekor mit fein stilisierten pflanzlichen Gebilden; nur sparsam sind andere schmückende Elemente angebracht. Auch mit dem Golde ist nicht verschwendet worden; meist begleitet es nur als feine Linie den Kontur, so daß eine überaus vornehme, edle, von jeder Materialprotzerei ferne Wirkung entsteht. Die Palette verrät in den wenigen, aber reich abgetönten Scharffeuerfarben, hauptsächlich Blau und Grün, einen feinauswählenden Geschmack, der Form und Farbe zu einer ruhigen Einheit zu binden versteht. Wie man im 18. Jahrhundert das ganze Bric-à-Brac der Luxusgeräte an Dosen, Vasen, Flakons, Stockgriffen u. a., die heute das Entzücken der Sammler bilden, herzustellen liebte, so werden diese von JUL. V. GULDBRANDSEN entworfenen und meist nur in einer Anzahl von 25 Stück hergestellten und fortlaufend numerierten „Rosariporzellane“ sich in die Kreise der Kenner und Liebhaber hervorragender Qualitätsware rasch Eingang zu verschaffen wissen.

Daneben widmet sich aber die Firma mit glücklichem Erfolge dem weiteren Ausbau ihrer Abteilung der figuralen Plastik. OPPELS entzückendes Stück der „Venus mit Papagei“ atmet die ganze anmutvolle Grazie des kecken Rokoko, ohne doch in die ältere Stil-Imitation zu verfallen; stofflich entspricht das Werkchen so ganz dem kapriziösen Material und spricht dabei voll Lebendigkeit und Humor. LIEBERMANN und BOESS bringen eine Serie von orientalischen und griechischen Tänzerinnen heraus; ersterem liegt mehr eine temperamentvolle, leidenschaftliche Bewegung, während Boeß mehr das Gemessene, Feierliche des Orients anzieht; die Serie selbst aber ist so vollendet, daß man wünscht, die beiden Künstler möchten einmal die Modellierung der berühmten Schülerinnen Terpsichorens aus unseren Tagen übernehmen, eine Aufgabe, die nach Temperamentsschilderung und Kostüm viel Anziehendes bieten dürfte. Daß die Lösung einer solchen Aufgabe sehr wohl möglich wäre, beweist die Gruppe der drei Tänzerinnen aus der Krinolinenzeit von M. VOLKHARDT. Diese Gruppe und CAASMANNS Bacchanten werden auch demjenigen, der von einem Materialstil zu reden gewohnt ist, gerecht werden; doch soll man dabei bedenken, daß eine fortschreitende Technik auch die Grenzen des Materialstils stets weiter hinauszurücken vermag, ohne gerade deshalb aufzuhören, künstlerische Wirkungen hervorzurufen.

K. HIMMELSTOSS
FRÜHLINGS ERWACHEN

Die Vorliebe, deren sich das Tier, und nicht nur das exotische, sondern gerade das einheimische, seit dem Aufblühen der modernen Porzellankunst im Norden in der Porzellanplastik zu erfreuen hatte, ist ihm noch heute treu geblieben; fast alle modernen Manufakturen sind mit der weiteren Ausgestaltung ihrer „Tiergärten“ eifrig beschäftigt. Ein Stab von für dieses Genre hervorragend begabten Künstlern ist auch für Rosenthal tätig; teils schildern sie das Tier in seinen charakteristischen Zügen, wie DILLER in seinem schleichenden „Fuchs“, W. ZÜGEL in seinen Enten, FISCHER in seinen scharf beobachteten Vögeln, oder sie kehren, leicht karikierend, besondere Seiten seines Wesens besonders

M. VOLKHARDT — TANZLUST

A. CAASMANN — BACCHANTEN

A. OPPEL VENUS MIT PAPAGEI

heraus, wie HIMMELSTOSS die bekannte Selbstherrlichkeit des Dackels; von letzterem ist auch die humorvolle, ebenfalls an die Karikatur streifende Figur eines Klarinettenbläsers. Hier wie bei der Darstellung der Menschengestalt vermag aber die Abbildung nur die eine Seite, die Form modernen Porzellans wiederzugeben; die Farbe, die weiche, zarte, sich innig der Form verbindende Farbe aber muß an den Originalen studiert werden. DR. W. B.

## FORM UND KONSTRUKTION

Sicherlich ist der Satz unhaltbar, daß es „immer ein konstruktiver Grund ist, der die Formen beeinflußt". Es gibt sogar Fälle, die dazu berechtigen, den Satz umzukehren und zu sagen: Ein bestimmtes Formgefühl beeinflußt unter Umständen in entscheidender Weise die Konstruktion. Man denke an die arabisch-maurische Kunst! Die beharrliche, unendlich vielfache Anwendung von technisch so unpraktischen und schwierigen Konstruktionen, wie die des Hufeisenbogens und des Stalaktitengewölbes, ist nur erklärlich durch ein eigentümliches starkes Formgefühl, das die Konstruktion völlig in seinen Dienst zwang. Aehnlich verhält es sich mit manchen gotischen Konstruktionen, z. B. den Netzgewölben mit herabhängenden Schlußsteinen (Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei), den Zwiebelkuppeln der russischen Kirchen u. a. m. Die tektonische Kunstform bietet eben außer der Erfüllung eines bestimmten Zweckes noch ein übriges; dieses Ueberschüssige, d. h. über die Forderungen des praktischen Bedürfnisses Hinausgehende (dabei nicht rein Ornamentale), kann aber auf mannigfache Weise geleistet werden. Nur dies begründet jene Freiheit

F. DILLER ELEFANT

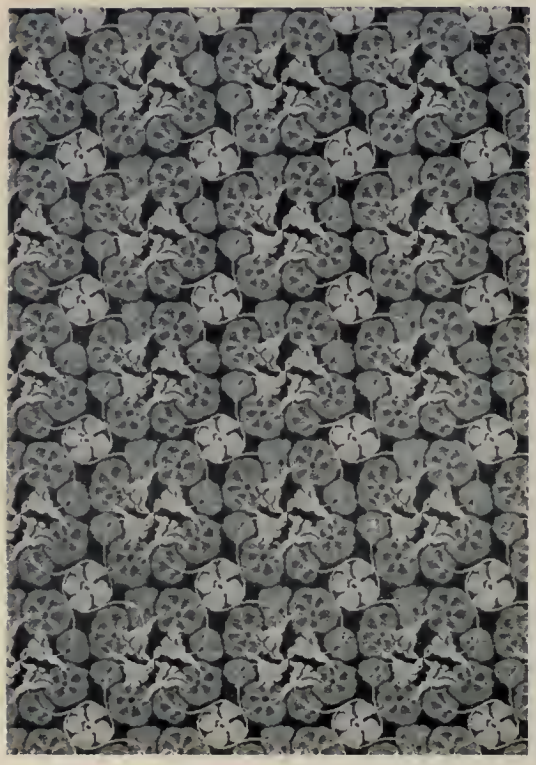
K. HIMMELSTOSS DACKEL

des Gestaltens, die berechtigt, die Architektur zu den „freien Künsten“ zu zählen. Lotze kennzeichnet den Unterschied zwischen dem nur dem Zweck entsprechenden „Richtigen“ und dem mehr bietenden „Schönen“ folgendermaßen: „Jeder Zweck, der sich erfüllen will, schreibt den Mitteln seiner Verwirklichung nur bestimmte Eigenschaften vor; die Mittel aber würden nicht Mittel sein, wenn sie außer dem, was der Zweck von ihnen verlangt, nicht andere Eigenschaften hätten, die er nicht verlangt, oder wenn sie nicht die Leistungen, die er von ihnen fordert, in einer eigentümlichen Weise vollzögen, die er nicht gebietet, sondern welche die Folge der beständigen Natur ist, mit welcher jedes Mittel in den Zusammenhang des Mechanismus, des allgemeinen Verwirklichers jedes Zweckes, nicht des Dieners einer einzigen Idee, verflochten ist. Wo diese vom Zwecke nicht bestimmte überschüssige Natur der Mittel sich als schädliche Reibung gegen ihn kehrt, hindert sie seine vollständige Erfüllung überhaupt; wo sie nach Richtungen tätig ist, die ihn weder hindern noch fördern, erlaubt sie seine Erfüllung, läßt aber den Stoff der Erscheinung als ursprünglich teilnahmlos gegen ihn erscheinen; wo endlich ihre verschiedenen Wirkungen sich untereinander zu einem Bestreben vereinigen, ohne Aufgaben und auf eigne Hand Formen zu bilden, welche spielend den Sinn des Zweckes wiederholen, da allein scheint uns jene volle Identität des Idealen und des Realen vorhanden, welche den Eigenwillen des letztern vollständig in die Gewalt des ersten gibt. R. Streiter

W. ZOGEL ENTE

J. FISCHER EISVOGEL

Eine technische Entstehung einzelner Formen zu leugnen, liegt mir natürlich durchaus fern. Die Natur des Materials, die Art seiner Bearbeitung, die Konstruktion werden nie ohne Einfluß sein. Was ich aber aufrecht erhalten möchte — namentlich gegenüber einigen neueren Bestrebungen — ist das, daß die Technik niemals einen Stil schafft, sondern wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist. Die technisch erzeugten Formen dürfen diesem Formgefühl nicht widersprechen; sie können nur da Bestand haben, wo sie sich dem Formgeschmack, der schon da ist, fügen. Heinr. Wölfflin



MAX HEIDRICH-PADERBORN

GEWEBTE STOFFE

Ausführung: Möbelstoffweberei Adolf Toenges G. m. b. H., Barmen

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: STRASZENFRONT

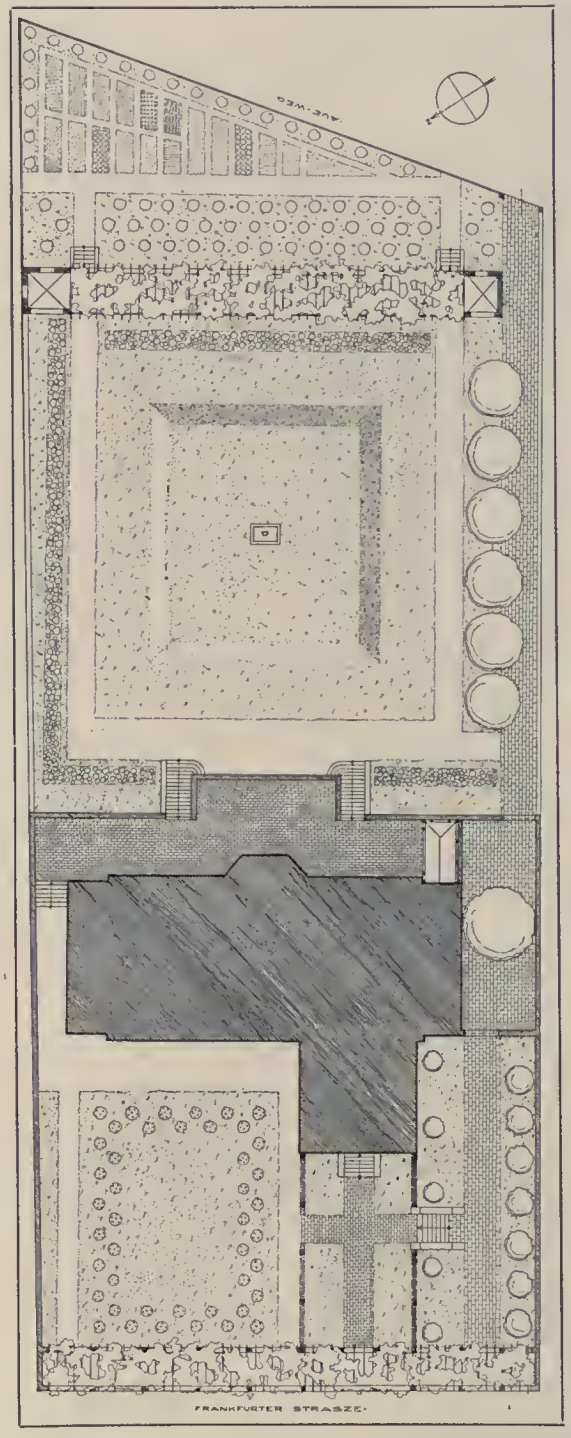
ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: STRASZENFRONT INNERHALB DER UMWEHRUNG VON LINKS

# DAS HAUS CREDÉ

Es ist vorgekommen, daß Architekten von Ruf sich jede Einmischung eines Auftraggebers in ihre entwerfende und ausführende Tätigkeit verbeten haben. Das heißt denn doch, sich das Leben sehr leicht machen. Mag es immerhin gut gehen — ich kenne ein sehr schönes Haus, das auf diese Weise entstanden sein soll — so bleibt solch ein Beiseiteschieben von Nächstbeteiligten, die außer dem Bezahlen nicht bloß auch Rechte, sondern noch weitere Pflichten haben, selbst im Falle der Notwehr ebenso unerfreulich, wie die völlige Unterwerfung des Schaffenden unter die begeldete Verständnislosigkeit. Wenn irgendwo in der Baukunst, haben sich bei der Gestaltung des Wohnhauses Bauherr und Baukünstler in Verdienst und Verantwortung zu teilen, ja wie sollte überhaupt das Ringen um eine allgemeine Kultur den bescheidensten Erfolg versprechen, sobald es lediglich den gerade einschlägigen Zünften überlassen bliebe. Hinzukommt als nicht unbedeutende Folge des Zusammenarbeitens verschiedener Kräfte und Köpfe eine durchaus heilsame Beschränkung: Marotten hier und Experimente dort haben geringeren Raum, sich zu entfalten, wären auch besonders gefährlich angesichts der Aufgabe, über den Lebenskreis des Einzelnen hinauszuwirken, Typen aufzustellen, die ihre Gültigkeit bewahren, wenn Eintagswünsche und Bedürfnisse längst vergessen sind.

Erfreulicherweise mehren sich die Anzeichen und Beispiele einer Entwicklung die vom Individuellen zum Typischen fortzuschreiten trachtet und die uns, trotz Krieg und seinem Gefolge einmal zu einer deutschen Kultur führen könnte. Wir erblicken ein solches Beispiel von Typenbildung, einer Kulturarbeit, bei der sich Schöpfergabe des Architekten und Lebenskunst des Weltmannes vereinigen, in dem Hause, welches Professor FRANZ SEECK-Berlin für den Mitinhaber einer bekannten Waggonfabrik, Konrad Credé jun., in Nieder-



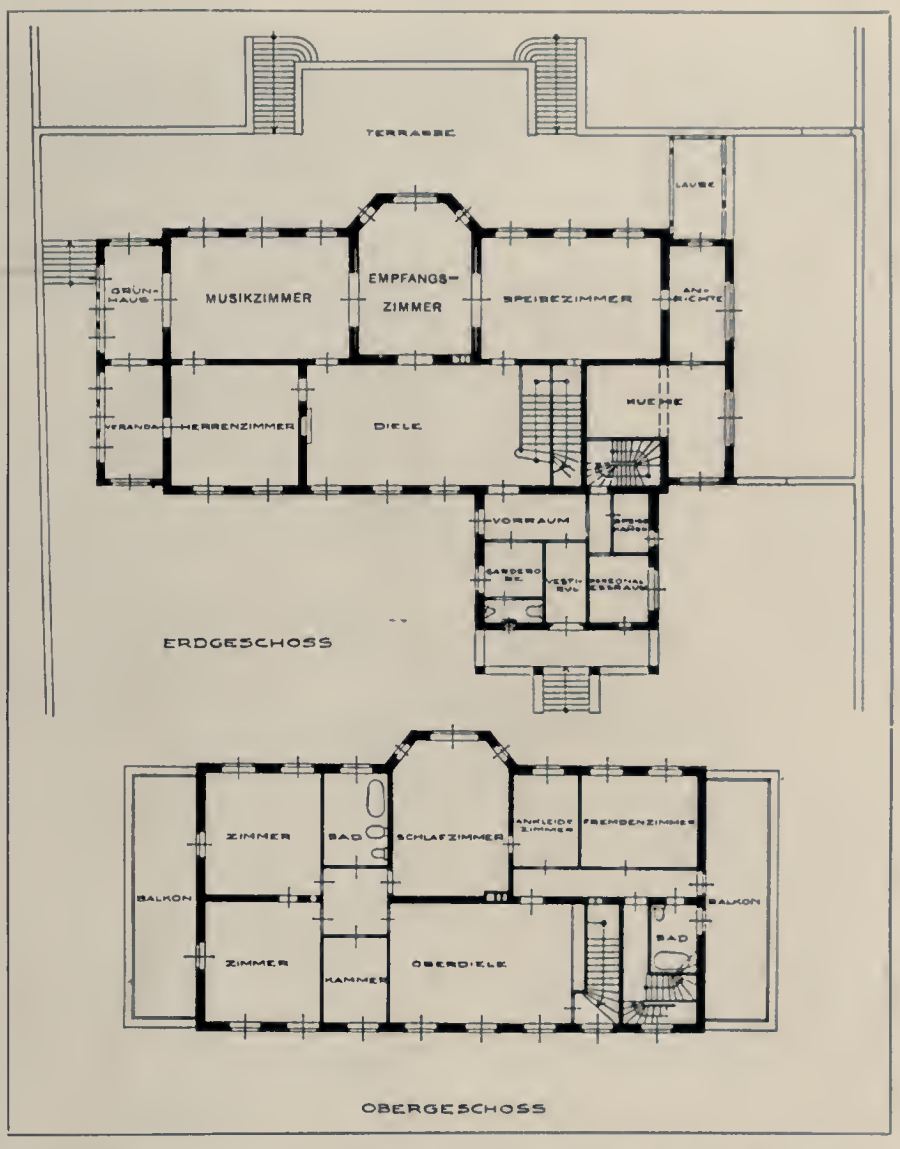

zwehren bei Cassel gebaut und während des Krieges fertig gestellt hat. „Kultur ist vor allem Einheit des Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes.“ Besteht dieser Satz zu Recht, so ist ein Blick auf benachbarte Gebiete des gegenwärtigen Lebens lehrreicher für den bildenden Künstler, als das Blättern in dem Buche der Vergangenheit. Wo wir bereits allgemein geltende Formen besitzen — am nächsten liegen der Kultur des Bauens und Wohnens die Formen des geselligen und gesellschaftlichen Verkehrs und der Kleidung, wobei wir allerdings die weibliche bei der überlieferten Selbstherrlichkeit des anderen Geschlechts teilweise ausnehmen müssen — da ist Zurückhalten der Sonderart, Dämpfung des Eigenwillens, Vermeidung alles Lauten sicherlich das herrschende Prinzip. Längst schon predigte die Technik ungeschminkte Sachlichkeit. Pose und Phrase mögen an verschiedenen bekannten Stellen unentbehrlich sein, stärker ist die gebieterische Stimme unserer Zeit, die unbedingte Sachlichkeit verlangt. Die Erfüllung solcher sittlichen Forderungen, Gefühl für Stil und Rhythmus, Tüchtigkeit im Handwerk müßten zum Ziele führen auch ohne die Möglichkeit an irgend eine Weise „um 1800“ oder 1700 anzuknüpfen, mit der man sich durch die Innehaltung der gleichen Grundsätze freilich oft genug berühren dürfte.

„Das Moralische versteht sich immer von selbst“, das Aesthetische dann doch wohl auch, was keine Erleichterung der sowieso schon so schweren Kunst bedeutet; denn gerade das Einfache ist schwer, noch schwerer etwas zum Lobe des Einfachen zu sagen. Ein Werk, das an Stelle des landläufig Falschen das Rechte, an Stelle phrasenhaften Prunkes stille Sachlichkeit und vollkommene Ausführung, also das Selbstverständliche bietet, ist so unauffällig wie gute Manieren oder tadellose Kleidung und mag wohl von einer andersgearteten Nachbarschaft abstechen, gibt aber so wenig Anlaß von sich zu reden, wie bekanntlich auch die beste Frau. Wir beschränken uns denn auch bei unserer Betrachtung des oben genannten Hauses auf die zur allgemeinen Uebersicht nötigen Hinweise. Kurze Angaben über Material und Farbengebung der einzelnen Räume werden zweckmäßig unter die Abbildungen gesetzt werden.

Das Haus steht auf einem von einer grösseren Straße zu einer geringeren durchgehenden und ziemlich stark abfallenden tiefen Grundstück. Seinen Zugang hat es von der Hauptstraße, vor der es sich durch eine Pergola und durch einen vorgelegten Garten schützt und einigermaßen verschließt. Die wertvollsten Räume öffnen sich rückwärts nach dem größeren Teile des Gartens, im wesentlichen einer einzigen großen Rasenfläche, zu der man auf zwei Treppen von einer breit dem Hause vorgelagerten Terrasse hinabsteigt. Wo alte Bäume erhalten werden konnten, ist es geschehen; sie begleiten die gepflasterte Durchfahrt

rechts vom Hause. Eine zweite Pergola verdeckt den schiefen Teil des Grundstücks, der als Nutzgarten angelegt ist, und die Aussicht auf die Fabrik jenseits der unteren Straße. Die Nachbarschaft ist reich an grünen Gärten.

Der Körper des Hauses ist ein regelmäßiger Quader, parallel zur Straße gelagert, durch zwei Reihen gut geteilter Fenster ohne weiteren architektonischen Aufwand gegliedert. Das Material ist so einfach wie die Formengebung, Putz in zweierlei Farbe, wenig Haustein. Ein einziges großes Schieferdach, hinreichend belebt durch die zur Beleuchtung nötigen Gaupen und Luken, verstärkt den Gesamteindruck der Geschlossenheit. Die Gartenseite, die eigentliche schöne Seite, erhält durch einen Erker in der Mitte ihr besonderes Gesicht; das ergibt sich aus einer Forderung des Grundrisses, zur Gestaltung der äußeren Erscheinung wären Proportionen und Rhythmus der Fenster allein schon hinreichend gewesen.




Der Grundriß ist durchaus symmetrisch. Ueber Symmetrie ist gar nicht zu streiten, sie ist immer das Zunächstgegebene. Gleichwohl, wenn ich zu viele Räume auf eine Achse wie auf einen Faden aufziehen wollte, so könnte es geschehen, daß solche untergeordneter Bedeutung in Beleuchtung und Entwicklungsfreiheit günstiger gestellt würden als wichtigere, daß z. B. ein Vorplatz einer großen Halle oder Diele den Atem raubte. Darum sind hier Vorhalle und Eintrittsräume auf die Seite geschoben. Sie haben zwischen draußen und drinnen zu vermitteln; dieser Vermittlerrolle entspricht es auch, daß sie gewissermaßen als besonderes Gebäude auftreten, welches sozusagen eine Symmetrie für sich hat. Erst die Diele nimmt den Besucher in den eigentlichen Bezirk des Hauses auf; sie ist die Mitte der ganzen Anlage, von ihr gehen alle Wege aus. In einem guten Grundriß findet man seinen Weg sehr leicht. Der Blick des Eintretenden in die Längsrichtung der Diele gelenkt bleibt auf einem hellen und behaglichen Kaminplatz haften, der das Wohnliche des Raumes betont. Die Türen, welche in diesem Gebiet etwas zurückgezogen liegen, gehören dem Bewohner, nicht dem Besucher. Der geht auf dem Hauptwege in der Achse des Hauses weiter und

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: STRASZENFRONT

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: RÜCKFRONT VON RECHTS

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: SEITLICHE DURCHFAHRT MIT TREPPE ZUM HAUPTEINGANG

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: BLICK AUF DIE FRONT VOM HAUPTEINGANGSWEG

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: GARTENPERGOLA

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: UNTERE GARTENHALLE

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: HINTERE TERRASSE HINTER DEM ERKER

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: HAUPTEINGANG. DETAIL

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: HAUPTEINGANG VON INNEN

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN HAUS CREDÉ-CASSEL: DIELE GEGEN DIE TREPPE (VGL. S. 319)

wird so in das Empfangszimmer geleitet, wo er ein natürliches Ziel findet. Indem dieser Raum in seiner ganzen Breite wie mit einer Apsis aus der Flucht des Hauses heraustritt, öffnet er die Aussicht über Terrasse und Garten und gewährt mit einem Male den Genuß aller guten Dinge, die auf diesem Wege des Beschauers warten; das gibt denn auch, wie schon gesagt, der äußeren Erscheinung ihr Besonderes. An das Empfangszimmer schließen sich symmetrisch das Speisezimmer auf der einen, das Wohn- und Musikzimmer auf der anderen Seite an: verglaste Schiebetüren bewirken weites Oeffnen nach beiden Seiten und machen die drei Räume zu einer stattlichen Einheit, die den gesellschaftlichen und gastfreundlichen Charakter des Hauses angemessen zur Erscheinung bringt. Etwas abseits und ungestört liegt das Zimmer des Hausherrn, der aber doch mit wenigen Schritten in den Kreis treten kann, der sich um seinen Kamin versammelt. Abseits und isoliert, dabei in guter Verbindung mit den Eintrittsräumen liegt das Bereich des Gesindes, zum Teil im niedrigen Anbau einer Schmalseite. Der Anrichte, die zum Speisezimmer gehört, entspricht gegenüber ein Grünhaus, das ebenfalls eingeschossig ungezwungen die Symmetrie herstellt.

In die Diele des Hauptgeschosses ist der erste Lauf der zur Oberdiele führenden Haupttreppe so hineingestellt, daß ein treppenhausartiger Eindruck in diesem Wohnraum vermieden wird. Ein Durchgang führt zum Oberlauf, der ganz außerhalb der beiden Dielen bleibt. Ein schmaler Streifen Raumes, durch die Umbiegung der letzten Treppenstufen bezeichnet, ist vorzüglich zu einer Schrankreihe ausgenutzt worden, die praktisch in der Region der Schlafzimmer hochwillkommen ist, und deren fünf Türen zusammen mit der Glastüre zur Treppe eine charakteristische Bildung der betreffenden Dielenwand ergeben. Von der Diele, dem zentralen Wohnraum des Obergeschosses, sind die Schlafzimmer mit ihrem Zubehör durch Zwischenkorridore oder Vorräume vollkommen getrennt. Hier beginnt nun aber der Beschauer sich mit der Miene der Diskretion zurückzuziehen, wie er es tun würde, wenn die Betrachtung einer eleganten Toilette bei den Einzelheiten der Wäsche anlangt. Für die Intimitäten des Hauses genügt der Hinweis, daß Helligkeit, Sauberkeit, Gesundheit und Schön-

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: VORRAUM

heit sich vereinigen mußten, um die hier gleichzeitig auftretenden hygienischen und ästhetischen Forderungen alle zu befriedigen.

Wie beim Eintritt von der Straße finden wir schließlich auch auf der Gartenseite Räumlichkeiten, die wieder von dem einen zu dem anderen Bereich hinüberleiten: eine bei der Anrichte angebaute Laube oben auf der Terrasse, eine Gartenhalle darunter, die noch den Schutz des Hauses gewährend mit ihrer gartenmäßigen Ausstattung und ihren weiten Oeffnungen ins Freie weisen.

Eine der dankbarsten Aufgaben, die einem Baukünstler gestellt werden kann, ist die, gleichzeitig mit dem Hause all seinen Hausrat, Möbel wie technische Einrichtungen, aus einem Gusse entstehen zu lassen. Auch bei der Gestaltung der inneren Einrichtung hat Professor Seeck denselben Takt, dieselbe bewußte Zurückhaltung bei aller Liebe des Schöpfers bewährt wie bei dem ganzen Aufbau. Keine Zierraten, keine gesuchten Wirkungen, keine Form, die nicht durch Zweck und Zusammenhang begründet wäre. Hier müssen die Abbildungen sprechen, die leider nicht farbig sein und nur ein wenig von dem Spiel des Lichtes um die Dinge geben können.

Wir haben es schon ausgesprochen, daß wir in solchen Werken, wie dem eben betrachteten Hause Credé den Beginn einer verheißungsvollen Entwicklung sehen. Freilich entzieht sich heute noch jeder Berechnung, in welchem Grade die wirtschaftlichen Folgen des Krieges auf künftige kulturelle Arbeit einwirken werden. Sicher wird man Einschränkung, Maßhalten, Selbstzucht mehr üben müssen als je zuvor, aber vielleicht erst recht zum Segen, hat doch gerade das Gegenteil, plötzliche Hochflut und Herrschaft von Reichtum und scheinbarem Reichtum die schreckliche Barbarei erzeugt, der wir die schlimmsten Erscheinungen im Bauwesen unserer Städte verdanken. Jedenfalls scheint nach den letzten Erfahrungen unserer Geschichte nicht so sehr durch ein Zuwenig wie durch ein Zuviel an materiellen Möglichkeiten Gefahr für unsere Kultur zu drohen.

DR. F. KRISCHEN

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN HAUS CREDÉ-CASSEL: FENSTERECKE IM SCHLAFZIMMER
Möbel: Ahorn, warm elfenbeinfarben mit Schwarz; Vorhänge und Möbelbezüge: schwarz-weißes Leinen

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: DIELE GEGEN KAMIN

Möbel: dunkelbraune Birke mit weinroten Bezügen; Teppich: graugelb und weinrot

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN — HAUS CREDÉ-CASSEL: SPEISEZIMMER

Möbel: braunschwarze Eiche, Bezüge aus schwarzem Leder; Tapete: dottergelb und elfenbeinfarben; Bodenbelag: dunkelgelb mit Schwarz

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: MUSIKZIMMER

Tapete: violettbraun auf graugelbem Grunde; Möbel: Mahagoni mit gelbbraunen Seidenbezügen; Teppich: rötlichbraun

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: AUS DEM SPEISEZIMMER

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: OBERE DIELE (VGL. S. 324)

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: EMPFANGSZIMMER

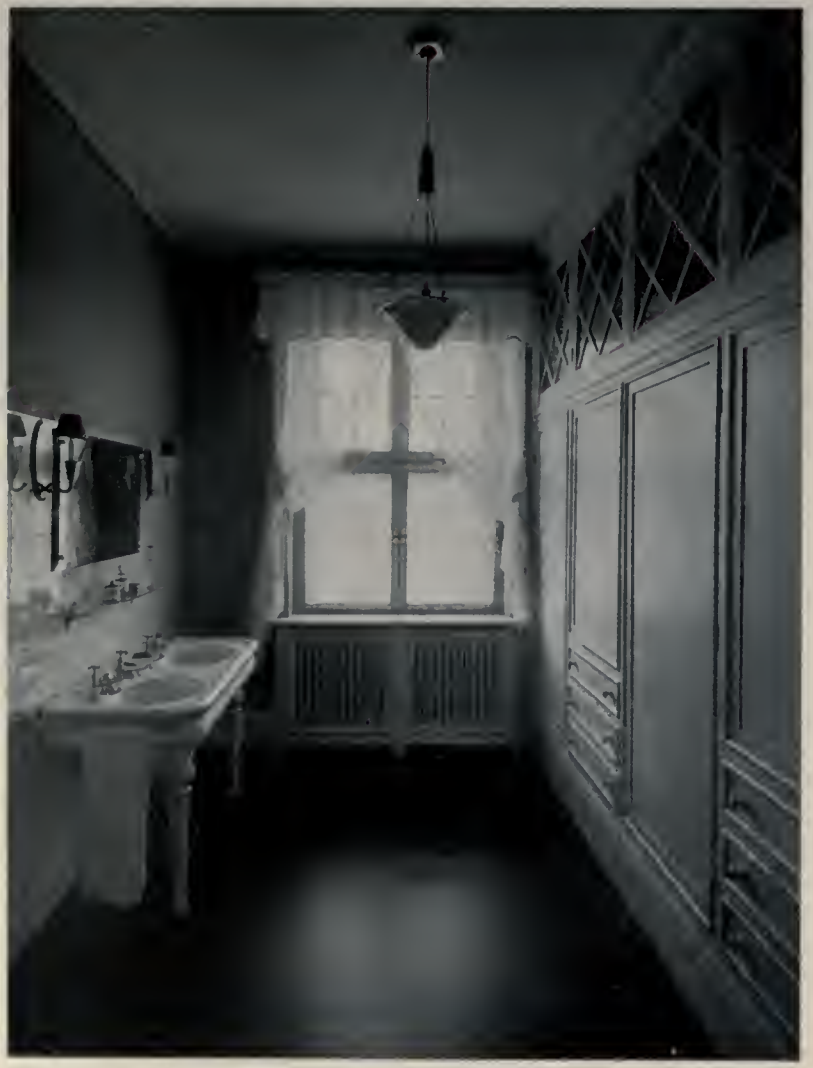
ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN — HAUS CREDÉ-CASSEL: EMPFANGSZIMMER MIT DURCHBLICK INS SPEISEZIMMER

Möbel: gelbbraune Birke; Bezüge aus grün-schwarz gestreiftem Stoff; Teppich: hellgelb-brauner Perser; Ofen: hellgrüne Fayence

ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: OBERE DIELE (vgl. S. 322)

Möbel: dunkelbraune Birke; Bezüge: blau auf schwarzem Grund; Tapete: bunte Blumen auf weißem Grund



ARCH. FRANZ SEECK-BERLIN

HAUS CREDÉ-CASSEL: ANKLEIDERAUM UND ANRICHTE

VOM ALTEN FRIEDHOF IN GÖRLITZ ◻ AUS „KRIEGERGRÄBER IM FELDE UND DAHEIM“

# DEM ANDENKEN DER GEFALLENEN KRIEGER*)

Aus der einzigartigen Größe des gegenwärtigen Weltkrieges und seiner Auswirkungen wird die Sorge für die Kriegergräber und -Ehrungen eine nationale Pflicht, die würdig der ungeheuren Opfer des Ganzen und des Einzelnen erfüllt werden muß. Hiefür besitzt nicht jeder Künstler und noch weniger der jeweilige Auftraggeber, sei es Staat oder Stadt, Verein oder Einzelner alle in Betracht kommenden Voraussetzungen. Deshalb ist es dankbarst und freudigst zu begrüßen, daß für die Lösung dieser ebenso schwierigen als bedeutungsvollen Aufgabe wahrhaft berufene Männer sich in uneigennütziger, freiwilliger Hingabe zusammengetan haben. Das Ergebnis ist das unten angezeigte Buch, das man ohne Ueberhebung und Uebertreibung als eine vorbildliche Leistung deutscher Idealität und Organisationskraft bezeichnen darf.

Es erstand aus einer Anregung des Deutschen Werkbundes, dem sich der Bund Heimatschutz und der Mannheimer freie Bund für Einbürgerung der bildenden Kunst anschlossen. Ermöglicht wurde die Ausführung durch das Zusammenarbeiten angesehener Künstler und Kunstgelehrten und deren Förderung durch die Heeresverwaltung, die Kultusministerien der größeren Bundesstaaten und die staatlichen Beratungsstellen für Kriegerehrung. Wort und Bild ergänzen sich in wirksamer Weise und sind von einheitlicher Gesinnung getragen. Die wertvollen knappen Aufsätze behandeln die Anlage und Ausgestaltung der Gräber im Felde, den Friedhof in der Heimat, die Grabzeichen, den Pflanzenschmuck, den Anteil der Kirche an der Kriegerehrung, die Sinnbilder, die Gedenktafeln und Gedächtnisstätten, die Denkmalsfrage, die Fürsorge der Heeresverwaltung und der staatlichen Beratungsstellen, die Anregungen aus alter Zeit. An den Beiträgen sind beteiligt: die Architekten G. Bestelmeyer, Theodor Fischer, Wilhelm Keller, Edmund May, Bruno Paul und Franz Seeck, Bildhauer Ulfert Janssen, Pastor Walther Hoffmann, Gartendirektor Heicke, Dr.-Ing. Lindner, Dr. W. F. Storck, Dr. G. F. Hartlaub und Dr. Peter Jessen. Der letztere hat auch die Schriftleitung über-

*) „Kriegergräber im Felde und daheim.“ Herausgegeben im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung. 4°, 64 Seiten Text und 164 Bildseiten mit über 200 Abbildungen. München 1917, Verlag von F. Bruckmann A.-G., Preis gebunden Mk. 4.—.

nommen und mit gewohnter Umsicht, Energie und Ausdauer das Ganze zum guten Ende gebracht. Die Bilder, über zweihundert an der Zahl, bringen Aufnahmen aus dem Felde, Vorschläge der in die östlichen Kampfgebiete entsendeten Künstlergruppen, Friedhöfe, Grabzeichen aus Holz, Eisen und Stein, Friedhofsmale, Gedenktafeln, Vorbilder aus alter Zeit.

Das besonders Erfreuliche und Wertvolle dieser Veröffentlichung beruht in dem einheitlichen Zug, der das Ganze beherrscht. Nur dadurch wirkt in einer Zeit der mannigfachsten Strömungen und Persönlichkeiten ein derartiges Werk erziehlich auf die jüngere Künstlerschaft und weitere Kreise; nur so ersteht die der großen Sache entsprechende Grundform. Sie ist durchaus anspruchslos, bei allem herben Ernst von schlichter Würde und gehaltener Kraft. Mit Recht meinte Jessen, gleichsam programmatisch: „Was wir unseren Helden zu Lieb und Dank gestalten, darf nur das Beste sein von deutscher Kunst. Das Beste in der Kunst ist nicht das Laute, nicht das Riesenhafte; noch weniger das gefällig Süßliche. Wir brauchen herbe, schlichte Würde. Der gewaltigen Zeit entsprechend müssen die Denkmale äußerlich knapp und bescheiden, innerlich voll verhaltener, sieghafter Größe sein."

Damit ist alles vermieden, was uns die Denkmale nach 1870 heute so peinlich macht.

Trotz dieses klar bewußten und energisch angestrebten Zieles will das Buch keine Norm sein, nur Anregungen geben; denn jede Einzellösung hat ihre vielfach eigenen Bedingungen. Sehr interessant ist in diesem Sinn ein Vergleich der Kriegergräber im Osten und Westen, aber auch unter Hinblick auf die jeweilige Kampflage — ob unmittelbar im Gebiet der Schützengräben oder entlang einer Heerstraße, im weiten Feld oder Wald, in den Bergen oder an der Meeresküste. Sehr dankenswert ist neben den verschiedensten Typen des Einzel- und Massengrabes die Aufnahme der soldatischen, schnellgeschaffenen Formen mit der Verbesserung durch die Künstlerkommissionen, die innerhalb des Gegebenen in Lage- und Materialcharakter die Form und Stimmung steigern.

Aus allem ersieht man die Fülle der Möglichkeiten und wie mit wenigen Mitteln viel Bedeutsames ersteht, wenn die Aufgabe berufenen Händen anvertraut wird.

Ein hinweisendes Wort gebührt noch dem vielseitigen Text, in dem sich die Künstler meist auch als ausgezeichnete Schriftsteller erweisen. Von großen menschlichen und ästhetischen Gesichtspunkten aus behandelt Th. Fischer das Wesen des heutigen Kriegerdenkmals, das er mit guten Gründen nur den Besten anvertrauen will. In ähnlich grundsätzlicher Weise schreibt Bestelmeyer über den Friedhof, Dr. Lindner über das Sinnbild in der Grabmalkunst, Seeck über die Grabzeichen, Storck über die Gedenktafeln und Gedächtnisstätten. Sachlich klar ist Janssens Bericht über die Ausgestaltung der Gräber im Felde, eine wertvolle Ergänzung bieten die schönen Anregungen aus alter Zeit von Hartlaub. Lesenswert ist alles.

Die gediegene Ausstattung verdient ein besonderes Lob und gereicht dem Werkbund zu voller Ehre; er hat noch kaum ein so ausgezeichnetes Jahrbuch veröffentlicht, das durch einen ansehnlichen Zuschuß seiner Freunde auch erstaunlich billig geworden ist. So ist dieses Ehrenwerk für unsere dahingegangenen Helden ein ernstes Gedenkbuch, das über den Krieg hinaus dessen schauerlich großartige Wirkung erhebend bewahren will. Es ist ein deutsches Hausbuch eigenster Art und soll dem sachlichen Sinn unserer besten Künstler für die Friedensarbeit Wege des Verständnisses, Vertrauens und der Liebe bahnen: wer so für unsere Toten sorgt, der ist auch für die Lebenden zum Führer berufen. Jos. Popp

ERICH KLEINHEMPEL-BREMEN: WOLL-GOBELIN FARBEN: GRÜN UND SCHWARZ MIT BUNT
Ausführung: Deutsche textile Kunst, Kießling, Hiemann & Dippmann, Leipzig

# NEUE STOFFE FÜR RAUMKUNST

Den ungeheuren Umwälzungen unseres wirtschaftlichen Lebens, die sich aus der Verwirklichung des vaterländischen Hilfsdienstes ergeben, sieht die deutsche Industrie mit der Gelassenheit entgegen, die aus dem Bewußtsein starker Organisation und vollendeter technischer Leistungsfähigkeit quillt. Unter den Zweigen der Industrie, die sich zuerst der geplanten Umgestaltung der Betriebe werden unterziehen müssen, ist die Textilkunst vielleicht dasjenige Gewerbe, das später als viele andre seine nationale Selbständigkeit errungen hat. Nicht nur die Stoffe des Bekleidungsfaches, sondern vor allem die in der Wohnungskunst verwendeten waren, so wie ihr Rohmaterial zum wesentlichen Teil vom Auslande geliefert wurde, auch in der äußeren Erscheinung der fertigen Ware viele Jahre lang durch den künstlerischen Geschmack unserer westlichen Nachbarn beeinflußt. Der Gobelinstil der Franzosen, die volkstümlichen Formen und Farben der englischen Kattune waren den deutschen Herstellern wie den Käufern geläufige Begriffe. Auf der Werkbundausstellung, diesem vielgeschmähten Kinde des ersten Kriegsjahres, dessen geschichtliche Bedeutung für die Erkenntnis der deutschen Kultur vor dem Weltkrieg und damit für eine abgeschlossene Periode unserer modernen Entwicklung indessen immer deutlicher hervortritt, übertrafen die Werke der Textilkunst an Reichtum der in ihnen niedergelegten Phantasie und Sicherheit des stilistischen Eigenlebens die meisten der sonst zur Schau gestellten zwecklichen Künste. Schon damals durfte das Leipziger Unternehmen Kießling, Hiemann & Dippmann, das sich stolz „Deutsche textile Kunst“ nennt, von der Anerkennung, die nicht nur die Sachverständigen unseres Vaterlandes diesen Erzeugnissen deutschen Fleißes und zielbewußter Vermittlerarbeit zwischen Schaffenden und Genießenden darbrachten, ein redliches Teil für sich in Anspruch nehmen. Von den zarten handbedruckten Musselinen, Seidenstoffen und

ERICH KLEINHEMPEL-BREMEN: WOLL-GOBELIN ▫ FARBEN: BRAUNER GRUND MIT LILA-GRÜNHELIOTROP-GRAU
Ausführung: Deutsche textile Kunst, Kießling, Hiemann & Dippmann, Leipzig

Alpakas bis zu den schweren Gobelins erstreckt sich das Gebiet textiler Neuschöpfungen, die hier einer auf gehaltvolle und ernste künstlerische Lösungen gerichteten Innenarchitektur dargeboten werden. Unter den Künstlern, die sich an diesem Bemühen mit Entwürfen beteiligt haben, ist ERICH KLEINHEMPEL als eines der geschultesten und erfindungsreichsten Talente bekannt. So graziös das Schwarzweißmuster, das er für einen weichfallenden Vorhang- oder Bespannstoff „Granit" gezeichnet, so saftig und keck ist das phantastische Blütenmotiv, das, kräftig abgesetzt, den abgepaßten Rücken eines Sitzmöbelbezuges schmückt. Ein Streifenmuster in Violett und Grün zieht mit Erfolg die silbrigen Lichter der Kunstseide zu der aristokratischen Wirkung des Stoffes heran. In dem geometrisch straffen Achteck mit der altmodisch eingepaßten Vase erkennt man unschwer die Handschrift TH. TH. HEINES, ebenso in den sich drängenden und zuckenden Kurven eines gedämpft-farbigen Vorhangstoffes die unseres ehemaligen Landsmannes VAN DE VELDE, des Schöpfers der „nervösen Linie". Auch der Darmstädter ALBIN MÜLLER und J. V. CISSARZ, der nun in Frankfurt tätige, sind mit charakteristischen Proben ihrer Kunst vertreten. Ein lichter Kattun, dessen streifiger Grund von großen Kreisen und apart gezeichneten Vögeln durchbrochen wird, deutet auf Wiener Stilgedanken hin. Seine Schöpferin, Herta Koch, erweist sich als eine künstlerische Begabung, die sich mit großer Frische auf dem Felde der Flächendekoration bewegt. Helene Geiringer, M. Flath, Valerie Petter, Herta Michel-Koch gehören weiterhin zu dem Kreis künstlerischer Kräfte, die der Gelegenheit, ihre Entwürfe in mustergültiger Form technisch verwirklicht zu sehen, durch Anspannung jeder dekorativen Energie danken. Ein Seidenbrokat, der auf schwarzem Grunde Grün, Gelb und Violett zu einer reizvollen Disharmonie vereinigt, von Erich Gruner, und ein Stoff Ferdinand Onnaschs, über dessen Flächenverteilung in Rot, Orange und Violett der schwüle Duft eines exotischen Gartens zu brüten scheint, dürfen unter den vielen ausgezeichneten Stoffen, die unsere Raumkunst der anerkennenswerten, auf sicheren gewerb-

HERTA MICHEL-KOCH WOLL-GOBELIN
BRAUN MIT LILA-ROT UND MODE

ALBIN MÖLLER WOLL-GOBELIN
BLAU MIT GRAU-SCHWARZ UND GOLD

Ausführung: Deutsche textile Kunst, Kießling, Hiemann & Dippmann, Leipzig

lichen Instinkten gegründeten Umsicht der Leipziger Firma verdankt, als Schöpfungen von starkem Persönlichkeitsgehalt noch besonders hervorgehoben werden.

In neuester Zeit hat die „Textile Kunst" sich auch auf dem Gebiete des Tapetendruckes versucht, und wenn der Erfolg auch hier nicht ausgeblieben ist, so dankt sie das wiederum in erster Linie dem Bremer Meister, dessen Temperament wir hier auf alten und doch wieder neuen Wegen begegnen. Denn Kleinhempel begnügt sich nicht damit, eine ornamentale Idee in rhythmischem Gleichmaß abzuwandeln, sondern er reißt in einer Anzahl groß angelegter Entwürfe die Führung des Orchesters farbiger Stimmen, die ein künstlerischer Innenraum tönen läßt, energisch an sich und zwingt den Betrachter, das vergängliche Papier zum Ausgangspunkt aller ästhetischen Stimmungen zu wählen. Die naive Tonskala, die uns aus gewissen expressionistischen Bildern bekannt ist, das Nebeneinander von Violett, Kirschrot und vor allem Braun in verschiedenen Stärken und Schattierungen werden ihre Daseinsberechtigung an dieser Stelle ohne Zweifel leicht beweisen. Das ungewöhnlich gute Papier, das Handdruckverfahren und die Verwendung lichtechter Farben sind in der Zeit der Herrschaft des Qualitätsgedankens fast selbstverständliche Kennzeichen dieser Erzeugnisse. Ein mächtiges Schwarzweißmotiv wird man sich gern in einem Salon mit architektonisch straffem Rahmen, ein gut abgewogenes Streifenmuster in einem Herrenzimmer denken, wo breite Flächen von Bücherrücken und die zahlreichen Horizontalen der Regalbretter eine Zusammenraffung des Triebes nach oben verlangen. Unsere Architekten werden an diesen Tapeten, die dem Kampf gegen alles Flaue und Kompromißliche gesunde Waffen liefern, ihre rechtschaffene Freude haben. E. H.

## GOETHE UND DIE WERKKUNST

Am 17. Januar 1827 war zwischen Goethe und Eckermann die Rede von einem Bücherschrank von gotischer Form, man kam darüber zu sprechen auf den Unfug, ganze Räume und Wohnungen in nachgeahmten alten Stilarten einzurichten und darin zu wohnen. Dazu meinte Goethe:

„In einem Hause, wo so viele Zimmer sind, daß man einige derselben leer stehen läßt und im ganzen Jahre vielleicht nur

VAL. PETTER RIPS-GOBELIN
SCHWARZ MIT GRÜN-BLAU-MATTLILA UND GELB

HELENE GEIRINGER: RIPS-GOBELIN ▫ GRÜN-GRAU-SCHWARZ, BRAUN-KORNBLUMENBLAU-SCHWARZ

Ausführung: Deutsche textile Kunst, Kießling, Hiemann & Dippmann, Leipzig

drei-, viermal hineinkommt, mag eine solche Liebhaberei hingehen und man mag auch ein gotisches Zimmer haben, sowie ich es ganz hübsch finde, daß Madame Panckoucke in Paris ein chinesisches hat. Allein sein Wohnzimmer mit so fremder und veralteter Umgebung auszustaffieren, kann ich gar nicht loben. Es ist immer eine Art von Maskerade, die auf die Länge in keiner Hinsicht wohltun kann, vielmehr auf den Menschen, der sich damit befaßt, einen nachteiligen Einfluß haben muß. Denn so etwas steht im Widerspruch mit dem lebendigen Tage, in welchen wir gesetzt sind, und wie es aus einer leeren und hohlen Gesinnungs- und Denkweise hervorgeht, so wird es darin bestärken. Es mag wohl einer an einem lustigen Winterabend als Türke zur Maskerade gehen, allein was würden wir von einem Menschen halten, der ein ganzes Jahr sich in einer solchen Maske zeigen wollte? Wir würden von ihm denken, daß er entweder schon verrückt sei oder daß er doch die größte Anlage habe, es sehr bald zu werden."

* * *

Im gleichen Jahre im September befand sich Goethe mit Eckermann auf der Fahrt nach Berka. Im Wagen lag ein aus Binsen geflochtener Korb von schönem Aussehen, den Goethe einst aus Marienbad mitgebracht hatte und seitdem auf Reisen stets mit sich führte. Er rühmte Eckermann, wie der Korb im leeren Zustand wenig Raum einnehme und sich zusammenlege, gefüllt dagegen sich nach allen Seiten ausdehne und mehr zu fassen vermöge, als man ahne. Er sei weich und biegsam, zäh und stark, so daß man die schwersten Sachen darin fortbringen könne. Eckermann warf ein, er finde ihn sehr malerisch und eigentlich sehe er ganz antik aus. Darauf Goethe:

„Sie haben recht, er kommt der Antike nahe, denn er ist nicht allein so vernünftig und zweckmäßig als möglich, sondern er hat dabei auch die einfachste, gefälligste Form, so daß man sagen kann: er steht auf dem höchsten Punkt der Vollendung."

In diesem Zusammenhang sei auf eine Stelle in Goethes „Natürlicher Tochter" hingewiesen; es heißt dort, wie in der Ahnung einer heute Tatsache gewordenen Geschmacksrichtung: „Das Einfach-Schöne wird der Kenner schätzen, Verziertes aber spricht der Menge zu."

JOSEF FORTWÄNGLER-TRIBERG — HOLZSCHNITZEREI „BEIM ZAHNDOKTOR"

# VOLKSKUNST IM SCHWARZWALD

An der Wiederbelebung der ehedem in deutschen Landen recht ansehnlichen Volkskunst wird seit Jahrzehnten von den verschiedensten Seiten her gearbeitet. Seit die gesetzlich geschützte Gewerbefreiheit mit ihrer sinnlosen Gewinnwut der durch kulturelle Wandlungen dahinsiechenden bodenwüchsigen Volkskunst den Todesstoß versetzt und sie mit dem Maschinenbetrieb entseelt hat, wurde auch den letzten Resten der verkümmernden Pflanze der Garaus gemacht. Gewerbeschulen, Meisterkurse, kaufmännischer Betrieb mußten ohne bessernden Einfluß bleiben, weil sie die zehrende Krankheit nur äußerlich behandelten und das Uebel nicht an der Wurzel erkannten und zu heilen unternahmen.

Die Arbeitsleistung der Gewerbefreiheitszeit hat die Maschine, den möglichst großen Gewinn und die peinlichste Pflichterfüllung zur Voraussetzung. Sie liefert zwar Massenfabrikate, d. h. Fertigware in großen Massen. Aber der Arbeiter selbst hat nur die Herstellung einzelner Teile zu leisten. Er wird damit selbst zur Maschine, die am Fertigwerk unbeteiligt ist. Sein Inneres verödet; sein Interesse am Werk erlahmt; nichts reizt ihn mehr, als nur mit der peinlich einzuhaltenden Arbeitszeit und seinem Werkteil möglichst viel Geld zu machen. Er wird entseelt, weil ihm die Freude am guten Gelingen der Arbeit genommen wird, und weil er auch am „Gewinn" unbeteiligt ist, versandet sein Interesse an der besseren und rascheren Herstellung des Werkes. Er wird Stundenlöhner, was noch schlimmer ist als Taglöhner.

Ein Grundfehler liegt auch in der Stilsucht, die, in geistloser Nachahmung alter und fremder Stilelemente, jede eigene Erfindung, jede innere geistig-seelische Betätigung ausschaltet und damit das handwerkliche Schaffen ethisch ebenso verelendet, wie die billige Fabrikarbeit die Lebenshaltung, den Familiensinn und die Volksgefühle verarmen macht.

Die Grundpfeiler der Arbeitsweise der „guten, alten Zeit" waren die Freude und das Behagen an der Arbeit. Der „Handwerker" war eigentlich „Herzwerker". Seine Liebe, seine Erfindungsgabe, sein Gestaltungssinn wurden fortwährend rege gehalten, sein Werk zu schaffen und aufs beste und vernünftigste herzustellen. Seine Arbeit war seine Ethik, sein Lob, sein Lohn, auch seine Schande und seine Strafe. Wer nichts Gutes leistete, hatte bald abgewirtschaftet. Seine ganze Lebens-

JOSEF FORTWÄNGLER-TRIBERG GESCHNITZTE TRUHE „FAHRT AUF BRAUTSCHAU"

haltung stand auf dem Spiel. Wer Gutes und aus Herkommen Geheiligtes oder durch Verbesserung oder Neuerfindung Bewertetes leistete, war gesichert, so lange der Fabrikschund nicht die ganze Wirtschafts- und Kulturfrage umschaltete. Nun das Fabrikwesen sich selbst ad absurdum führt, persönlich und werkmäßig, kann wieder „Volkskunst" gedeihen.

In allen Dingen wird aber die neue Bewegung zur Schaffung einer Volkskunst auch neue Wege einschlagen. An Stelle des mehr oder weniger gelehrten Stilwillens und der „Veredelung" der Maschinenarbeit wird die Schwarzwälder Volkskunst eine Befreiung vom Begriff des Kunstgewerblichen und ein aus dem volksmäßigen Empfinden und Gestalten quellendes Schaffen sein müssen. Was vielleicht zunächst als „lachender Unsinn" verzollt zu werden Gefahr läuft, wird als Ergebnis einer eindringlichen Selbstkultur der Schwarzwälder Schnitzergemeinschaft anzusehen und zu bewerten sein.

Mitten in unserer rhythmisch und dynamisch verfilzten Kunstgewerbestilistik entsteht, wenn man so sagen will, das Bauernidyll . . . in Holz geschnitzt, auf Holz gemalt, in Holz gefügt. Damit ist seine Urtümlichkeit und Unmittelbarkeit gewahrt, die ihm als kostbare Wegzehrung auf den Lebensweg mitgegeben wird. Jetzt wird die gedrehte Säule als gedrechselte Säule empfunden und vermieden; das Akanthusblatt wird die Blöße des „Möbelarchitekten" nicht mehr decken; Fries, Zahnschnitt und Eierstab räkeln nicht mehr sinnlos um Fugen und Felder: aller Stil liegt in der Person des Schnitzers und des Malers. Das Volksleben mit seiner Umgebung, die Landschaft mit ihren Formen, Farben und Lebenserscheinungen sind sein Studienfeld. Er spricht rein menschlich zu seinen Mitmenschen von ihrer Arbeit, ihren Leiden und Freuden, ihrem Haß und ihrer Liebe. Der Stil wird aus der Lebensgemeinschaft herausgeholt und in sie hineingetragen. Er beruht auf dem Familienleben, in der Dorfgemeinschaft, in den Zeitereignissen. Da ist das junge Paar, das sich seinen Hausstand gründet; da sind Familien- und Dorffeste, Kinderspiel und Altersbehagen, Musik und Tanz, Essen und Unterhaltung die Elemente, aus denen die Volkskunst geschaffen wird. Tisch und Stuhl, Schrank und Truhe, Bild und Wohnraum werden vom Volksleben erzählen und das Erlebnis des Einzelnen und der Gesamtheit festhalten. Volk spricht vom und zum Volk. Das wird eine gewisse Achtung vor dem Leben herbeiführen und den Werkkünstler reizen und aneifern, das Leben

seiner Umwelt zu beobachten und zu gestalten. Seine an der Maschine seelenlos gewordene Arbeit bekommt an der eigenen Werkbank Inhalt und wird Genuß. Nicht mehr die Stunde seiner freifröhlichen Arbeit, sondern sein ganzes Werk wird er bezahlt sehen . . . mit Geld und mit froher Anerkennung.

Die Arbeit des Organisators der neuen Schwarzwälder Volkskunst, der im Schnitzersepp (Josef Fortwängler in Triberg) gefunden ist, liegt also ebensowohl auf handwerkstechnischem, wie auf sozial ethischem Gebiete. Lust und Liebe zu der Arbeit wecken, läuft gleich mit der geistigen und seelischen Hebung des Holzarbeiterstandes. Mit der Achtung und Liebe der Handwerker vor und zu ihrer Arbeit wird auch die Achtung der Erwerber vor dem Werk wieder kommen. Im Verständnis und Gleichklang dieses Lebensstiles mit dem Werkstile wird sowohl das Versöhnliche, wie das Beglückende liegen. Denn die Wurzeln senken sich in den besten Keimgrund alles Lebens: in die Freude.

Dr. Jos. Aug. Beringer

JOSEF FORTWÄNGLER-TRIBERG ◻ SCHNITZEREIEN AUS DEM NEBENSTEHENDEN SCHRANK

JOSEF FORTWÄNGLER-TRIBERG HOCHZEITSSCHRÄNKCHEN

JOSEF FORTWÄNGLER-TRIBERG ◘ STUHLLEHNEN FÜR DAS WARTEZIMMER EINES ARZTES

JOSEF FORTWÄNGLER KOMMODE FÜR EIN JUNGES EHEPAAR

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG EINGANGSPAVILLON DER KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG
Graue Klinkerkeramik von Richard Luksch

RICHARD KUOHL-BERLIN ECKFIGUREN AUS FARBIGEM KLINKER AN DER VOLKSSCHULE TIELOH

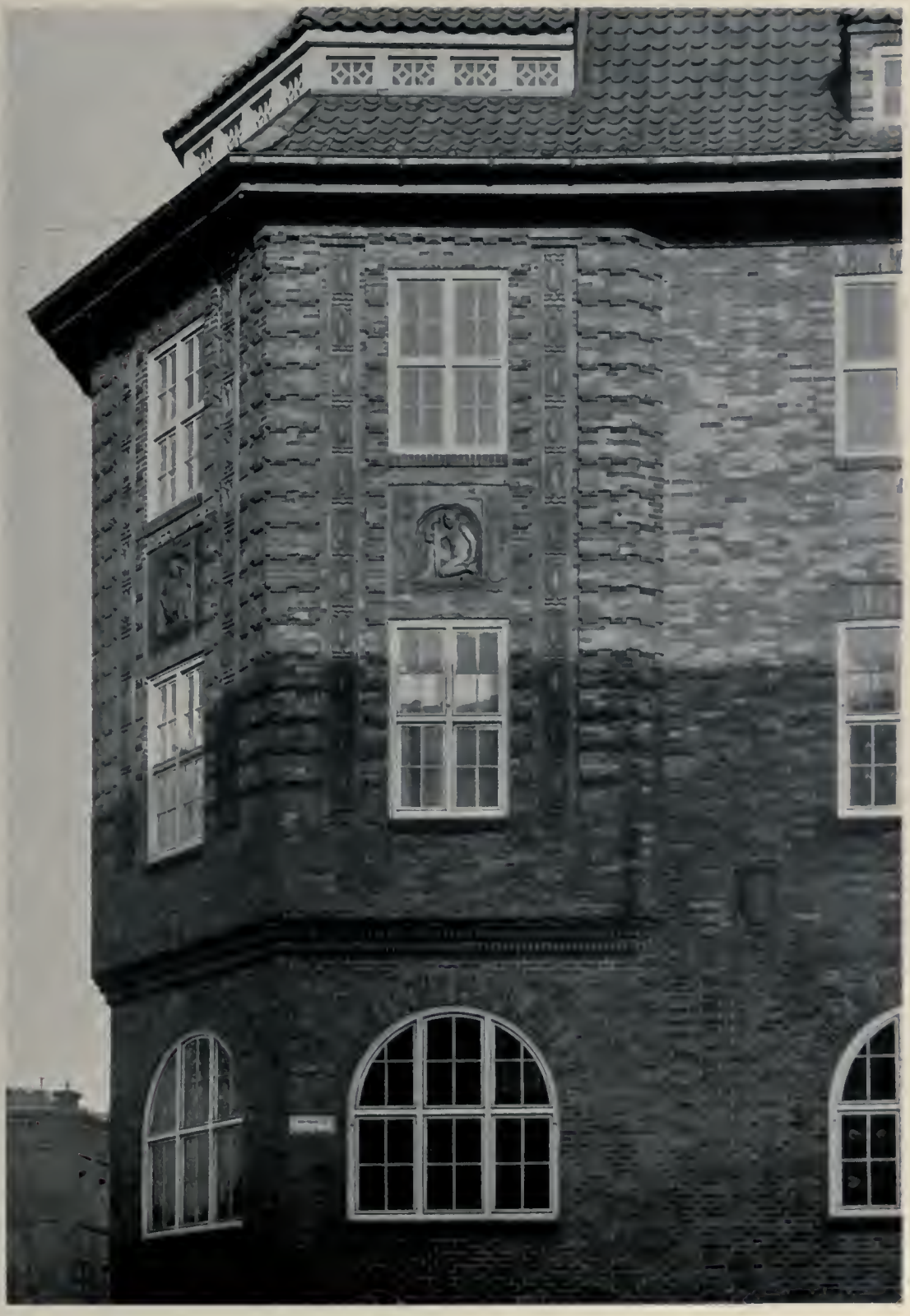
## NEUER HAMBURGER BACKSTEINBAU

Die Wiederbelebung des Backsteinbaues gehört zu den schwierigsten Aufgaben, die der modernen Baukunst erwachsen sind. Dies wird uns ohne weiteres klar, wenn wir uns die gewaltigen Anstrengungen ins Gedächtnis zurückrufen, die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nach dieser Richtung hin unternommen wurden, um mit einem glatten Mißerfolg ihren Abschluß zu finden. Die Ablehnung war so allgemein, daß es den Anschein hatte, als ob es mit dem Backsteinbau für alle Zeiten vorbei sei. Man tröstete sich schließlich mit dem Gedanken, daß auf diesem Wege eben nichts mehr zu erreichen sei, und das Material mußte büßen, was es nur mittelbar verschuldet hatte.

Die rein baukünstlerische Frage kommt für uns hier nicht in Betracht. Was uns beschäftigen soll, ist die äußere Erscheinung der Bauten, soweit solche vom Material selbst und der Art der Behandlung, die es erfahren hat, ausgeht und gerade in diesem Punkt hat die erwähnte Bauperiode gänzlich versagt. Der Eindruck, den die Bauten hervorriefen, war über die Maßen eintönig und langweilig, und doch hatten sich die Architekten ihre Aufgaben nicht etwa leicht gemacht. In großem Umfang und mit ebenso großer Beharrlichkeit wurde das Problem angepackt, und es ist nichts unversucht geblieben, was nach den Anschauungen von damals zum Erfolg hätte führen müssen. Aber selbst die Anlehnung an die besten Vorbilder vergangener Zeiten vermochte dem Verlauf der Dinge keine bessere Wendung zu geben.

Was ist dabei nicht alles versucht worden! Wenn die Flächen gar zu eintönig gerieten, glaubte man sich mit dem Verband oder mit Mehrfarbigkeit helfen zu sollen. Streifen und Musterungen aus andersfarbigen rauhen oder glasierten Steinen sollten zur Belebung beitragen. Maßwerk und plastischer Schmuck wurden herbeigezogen usw., aber der Erfolg stand in umgekehrtem Verhältnis zu den gemachten Anstrengungen. Dies alles obendrein zu einer Zeit, der bereits eine in technischer Hinsicht hochentwickelte Industrie zur Seite stand.

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG EINGANG DER POLIZEIWACHE HAMMERDEICH
Rotbraune Klinkerplastik von Richard Kuöhl



ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG — ERKER DER POLIZEIWACHE HAMMERDEICH

Rotbraune Klinkerplastik von Richard Kuöhl

RICHARD KUÖHL-BERLIN ◻ FARBIGE KLINKERPLASTIK AN DER POLIZEIWACHE AM SPIELBUDENPLATZ IN HAMBURG

Aber hier stehen wir auch bereits an der Quelle des Uebels. Jede Zeit hat eben ihre eigenen Anschauungen und ihre stillschweigende Konvention, von der ein jeder befangen ist, meist, ohne es sich selber klar zu machen. Damals stand aber das rein Formale ganz und gar im Vordergrund und mit der Entwicklung der Technik ging das Streben nach Exaktheit Hand in Hand. Der genau gearbeitete Maschinenstein, der eintönige, leblose Glasurstein und das exakt hergestellte Formstück kamen den Anforderungen der Zeit direkt entgegen. An das Farbenspiel und an die Struktur des Materials dachte man offenbar überhaupt nicht. Dagegen wurde auf farbige Gleichmäßigkeit solch hoher Wert gelegt, daß eine fünf- bis sechsmalige Sortierung der Steine erforderlich war, um den Ansprüchen nur einigermaßen zu genügen. Die vervollkommnete Technik war eben nicht umsonst da, sie mußte benutzt und auf die Spitze getrieben werden. Das verstand sich nun einmal von selbst.

Andere Zeiten, andere Anschauungen. Wir wissen heute, daß auch der Exaktheit ihre Grenzen gezogen sind, und daß es mit der Verfeinerung allein nicht getan ist. Alles zu seiner Zeit und am rechten Ort. Auch die technische Vervollkommnung hat ihre Kehrseite, namentlich aber dann, wenn sie bloß an der Oberfläche haftet. Hätte man dies früher bedacht, so wären die Dinge sicherlich anders verlaufen, und die Backsteinmüdigkeit mit ihren weittragenden Folgen wäre uns erspart geblieben.

Um so erfreulicher aber muß es erscheinen, daß das Problem neuerdings mit großem Ernst wieder aufgegriffen wurde. Allen voran hat sich der Hamburger Baudirektor Prof. Fritz Schumacher in den Dienst der Sache gestellt, indem er im Verlauf der letzten sieben bis acht Jahre etwa 28 Bauten größeren Umfangs entstehen ließ, die samt und sonders in Backstein ausgeführt sind. Die große Beharrlichkeit, mit der er dabei zu Werke ging,

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG

HAUPTEINGANG DER BADEANSTALT EPPENDORF

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG VERWALTUNGSGEBÄUDE AM DAMMTORWALL

hat denn auch goldene Früchte getragen. Von Fall zu Fall wurde unter Verwertung der gemachten Erfahrungen Neues gewonnen und somit der künstlerische Eindruck der Bauten fortgesetzt gesteigert. Man baut eben nicht so nebenbei auch einmal in Backstein, denn dafür ist die Aufgabe zu schwierig, und das Material mit seiner unbegrenzten Durchbildungsfähigkeit will gemeistert sein wie kein anderes. Und vom Material selbst ist Schumacher eben ausgegangen, anstatt ihm seinen Willen aufzuzwingen, hat er ihm abgelauscht, was es zu geben vermag, und wer möchte bezweifeln, daß dies der Weg ist, der zum Erfolg führen muß. Aber, wie gesagt, er will gegangen sein.

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG: GIEBEL AM GEWERBEHAUS

Zunächst hat Schumacher mit dem Unfug der Sortierung aufgeräumt. Eigentlich sollte es sich ja von selbst verstehen, daß man den Backstein so hernimmt, wie ihn der Ofen hergibt, denkt doch auch beispielsweise niemand daran, Bruchsteine der Farbe nach zu sortieren. Aber, wie wir gesehen haben, früher hat man's anders gemacht. Was dabei herauskommt, läßt sich an den Abbildungen S. 338/39 deutlich erkennen. Die Fläche erfährt eine farbige Belebung, wie sie mit keiner anderen Methode zu erreichen ist. Das Einzelstück kommt farbig für sich gar nicht zum Bewußtsein, sondern geht im Gesamteindruck unter. Hierauf beruht denn auch zum großen Teil der hohe Reiz, den das mittelalterliche Backsteinmauerwerk auslöst.

Schumacher ist jedoch hierbei nicht stehen geblieben. Beim Neubau der Badeanstalt in Eppendorf (Abb. S. 341) hat er einen Versuch unternommen, der mit gleicher Kühnheit wohl nur in keramischem Material gewagt werden durfte. Hier sind rote, rauhe, lichtsaugende Steine im Schichtenwechsel mit blauvioletten, reflektierenden Klinkersteinen versetzt. Ein kalter und ein warmer Farbenton, von annähernd gleichem Valeur, stehen also unvermittelt nebeneinander, und die hierdurch erzielte Wirkung ist von überraschender Schönheit. Der starke Farbenkontrast erscheint durch einen metallisch wirkenden Schimmer, der die Flächen zu überziehen scheint, aufs angenehmste gemildert, und was dabei an Auflösung zustande kommt, wird durch das tieffarbige Klinkermaterial, in dem die Umrahmungen hergestellt sind, energisch zusammengehalten.

Mit welchem Ernst Schumacher seiner Aufgabe gegenübersteht, läßt sich daran erkennen, daß fast bei jedem Bau neue Lösungen versucht sind. Die hierbei zur Anwendung gelangten Mittel sind meist von großer Einfachheit und entsprechen somit der Natur des Backsteins. Besonders sinnfällig tritt dies in die Erscheinung am Erker des Polizeigebäudes am Hammerdeich (Abb. S. 339), sowie an den Türpfeilern der Polizeiwache (Abb. S. 338) und den Fensterbrüstungen des Verwaltungsgebäudes am Dammtorwall (Abb. S. 342), und geradezu vornehm wirken die schwach über die Fläche vorgekragten Pfeiler und die beiden Schnecken am Giebel des Gewerbehauses (Abb. S. 343).

Zu den Aufgaben, deren endgültige Lösung noch bevorsteht, gehört auch die Verwendung plastischen Schmucks beim Rohbau. Die Schwierigkeiten, mit denen hier ge-

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG ◘ KUNSTGEWERBESCHULE: GRAUE KLINKER-KERAMIK

rechnet werden muß, sind weniger im Material selbst, als bei den zur Verfügung stehenden Hilfskräften zu suchen, deren Schulung sich meist in einer Richtung bewegt, die den Anforderungen, die wir an dekorative Plastik stellen müssen, eigentlich zuwiderläuft. Wir verfügen zwar in ausreichendem Maß über geschickte Modelleure, dagegen fehlt es an Bildhauern in des Wortes ureigenster Bedeutung, die sich dazu verstehen würden, dem Material selbst an den Leib zu gehen.

Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß ein modelliertes Stück aus gebranntem Material nur schwer gegen die robusten Flächen des Rohbaus ankommen kann. Hat die Modellierung im Material selbst stattgefunden und ist das Modell im Original gebrannt worden, so mag die Sache noch hingehen. Aus der Form gearbeitete Stücke, wie sie beim Putzbau durchaus am Platz sind, haben dagegen hier einen schweren Stand. Von Rechts wegen sollte man sich eben beim Rohbau entweder an möglichst primitve Modellierung halten, wobei die Dekoration dem Bossen aufgarniert wird, wie

dies bei mittelalterlichen Arbeiten der Fall ist, oder man sollte sich entschließen, die Ornamentik aus dem Tonbossen nach Art der Holzbildhauer herauszuschneiden. Nur so werden Stücke erzielt, die an Kraft der Erscheinung genug hergeben, um gegen den Rohbau und sein Fugenwerk aufzukommen. Aber dies sind bis heute immer noch fromme Wünsche, deren Verwirklichung das Obengesagte entgegensteht.

Schumacher hat den plastischen Schmuck von Anfang an bei seinen Hamburger Backsteinbauten herangezogen und zwar mit wechselndem Glück.

Bei der Kunstgewerbeschule (Abb. S. 344 bis 347) ist derselbe in reichlichem Maße zur Anwendung gelangt, währenddem bei den späteren Bauten mehr damit zurückgehalten wurde, und bei denjenigen neueren Datums sehen wir ihn nur noch da in Verwendung, wo eine Betonung dringend geboten war.

Als ein besonders glücklicher Wurf muß es bezeichnet werden, daß Schumacher, wohl als erster, das dunkelfarbige Klinkermaterial hierbei in Anwendung brachte.

Während bei der Kunstgewerbeschule, als erstem Versuch, glasiertes Steingut von grauweißer Farbe für die plastischen Teile verwandt wurde, begegnen wir in der Folge nur mehr dem Klinkermaterial, und wenn das Steingut als schwächlich und wesensfremd der Backsteinfläche gegenüber empfunden wird, fügt sich der Klinker um so besser in dieselbe ein. Dank seiner schweren Farbe und der kräftigen Struktur der Oberfläche tritt er sogar dominierend in die Erscheinung; wir sehen ihn daher überall in Verwendung, wo eine kräftige Betonung erwünscht war, so bei Fenster- und Türumrahmungen, Füllungen, Fliesen, Konsolen, Eckfiguren usw. Besonders markant tritt dies bei dem großen Zifferblatt vom Volksschulbau am Tieloh (Abb. S. 351) hervor, das auch durch die materialgemäße Aufteilung und die kräftige Formgebung wohltuend berührt.

Einen Schritt weiter ist Schumacher gegangen, indem er das Klinkermaterial durch Auftragen von farbigen Glasuren gesteigert hat. Ein Schwefelgelb, Hellgrün und Hellblau, die mit dem violettbraunen Grund des unglasierten Materials trefflich harmonieren, sind in diskreter Weise dahin verteilt, wohin sie gehören. Sie treten nur in einzelnen Partien auf und von einem Glasurüberzug größerer Flächen ist wohlweislich Abstand genommen. Hiermit hat Schumacher die Baukeramik um ein Material von großer Eigenart bereichert, dem noch der Vorteil zur Seite steht, daß es mit dem Backstein vorzüglich harmoniert. Daß die Modellierung der Polychromie direkt angepaßt ist, verdient außerdem hervorgehoben zu werden, da wir bekanntermaßen gewöhnlich das gerade Gegenteil erleben. Was mit Farbe und Material zu machen war, ist bei der Polizeiwache am Spielbudenplatz (Abb. S. 348, 349, 351) und bei der Volksschule am Tieloh (Abb. S. 337, 352) in mustergültiger Weise geschehen.

Auch bei der Dachdeckung hat Schumacher es sich angelegen sein lassen, neue Lösungen zu ersinnen.

So ist die Brüstung am Dachaufsatz der Realschule an der Uferstraße (Abb. S. 346) ganz in gebranntem Material, unter Zuhilfenahme von nur drei Modellen ausgeführt. Hier haben wir es mit einem geglückten Versuch zu tun, Dachverzierungen unter Ausschluß von Metall zuwege zu bringen. Es erscheint dies um so erfreulicher, als diesem Gebiet bisher viel zu wenig Beachtung geschenkt wurde, während man sich früher mit der Verwendung greulicher Zinkornamente nicht genug tun konnte.

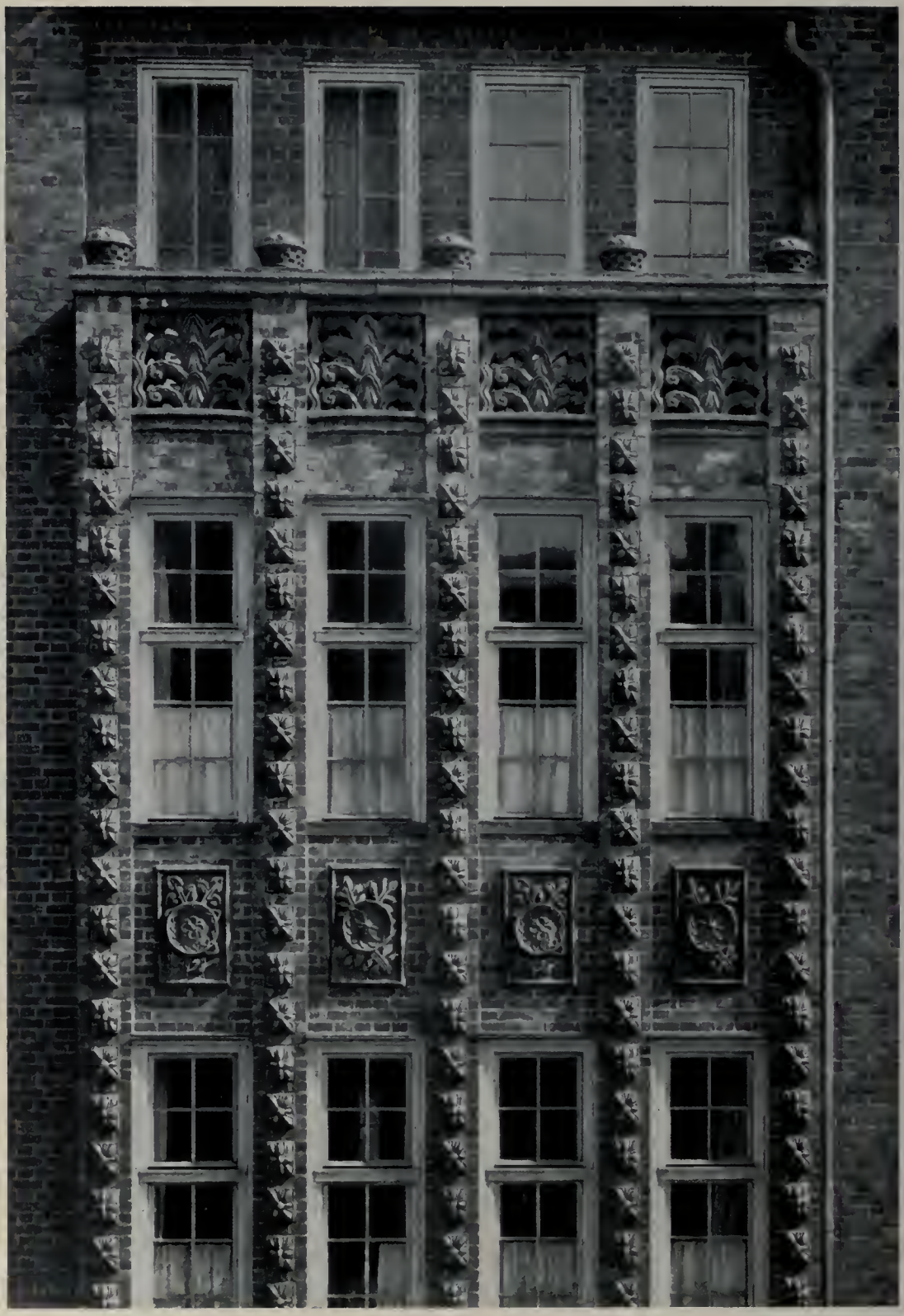
Die Tätigkeit Schumachers konnte in diesem Zusammenhang nur in einzelnen Abrissen geschildert werden. Wer sie jedoch an Ort und Stelle in Augenschein nimmt, für den wird es keinen Zweifel darüber geben, daß wir es hier mit einer hochernsten Erscheinung auf baukünstlerischem Gebiet zu tun haben, deren Folgen noch gar nicht abzusehen sind. Der große Ernst und der bedeutende Umfang, mit dem wir das Problem der Wiederbelebung des Backsteinbaues hier aufgenommen sehen, läßt uns mit Spannung und Vertrauen in die Zukunft schauen, und daß hier das letzte Wort noch lange nicht gesprochen ist, dafür bürgt uns das keramische Material, das als das biegsamste von allen demjenigen unbegrenzte Möglichkeiten an die Hand gibt, der es zu meistern versteht.

PROF. J. J. SCHARVOGEL

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG ▫ REALSCHULE AN DER UFERSTRASZE: BRÜSTUNG UND DACHAUFSATZ

RICHARD LUKSCH-HAMBURG ▫ WANDBRUNNEN AUS GRAUEM KLINKER AN DER KUNSTGEWERBE-SCHULE

RICHARD LUKSCH-HAMBURG ▫ GRAUE KLINKER-KERAMIK AM EINGANGSPAVILLON DER KUNSTGEWERBE-SCHULE



ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG ◻ POLIZEIWACHE AM SPIELBUDENPLATZ: FARBIG GLASIERTE KLINKER-KERAMIK, OBERER TEIL (VGL. S. 349)
Bildhauerarbeiten von R. Kuöhl

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG ◻ POLIZEIWACHE AM SPIELBUDENPLATZ: FARBIG GLASIERTE KLINKER-KERAMIK, UNTERER TEIL (VGL. S. 348)
Bildhauerarbeiten von R. Kuöhl

ARCH. FRITZ SCHUMACHER-HAMBURG ▫ HAUPTEINGANG DES VERWALTUNGSGEBÄUDES DER IRRENANSTALT FRIEDRICHSBURG. KERAMIK VON KUNSTMANN & HERSENER

RICHARD KUÖHL-BERLIN ■ FARBIGE KLINKER-KERAMIK AN DER VOLKSSCHULE TIELOH UND DER POLIZEIWACHE AM SPIELBUDENPLATZ IN HAMBURG

RICHARD KUÖHL-BERLIN ◘ FARBIGE KLINKERFIGUREN AN DER VOLKSSCHULE TIELOH IN HAMBURG

BERGER & SILBER-HAMBURG ◘ KLINKER-KERAMIK AN DER EINGANGSTREPPE DER VOLKSSCHULE RÖBENKAMP IN HAMBURG

HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS FRIEDMANN & WEBER, BERLIN

AUS DER ABTEILUNG FÜR MODISCHE NEUHEITEN

HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS FRIEDMANN & WEBER, BERLIN ▫ KORBMÖBEL AUS PEDDIGROHR

# MÖGLICHKEITEN DER KUNST

Von dem Schriftsteller scheint man heute wissen zu wollen, was der Krieg der Kunst an Gewinn erbringen wird. Ein Begehren, das aus sehr besorgtem Herzen kommen mag, aus der Ungewißheit über das fernere Schicksal von Werten, denen man aufs festeste verwachsen war und mit denen man in einer für das Land größeren Zukunft weiter wachsen möchte. Werden die Meister, die wir gestern als die „Großen" verehrten, auch morgen noch die Großen sein, wird Edleres, Strahlenderes und für die Seele Kostbareres kommen oder wird es unser Schicksal, wird es das Schicksal der Welt sein, mit diesem Bluterguß wie das Deutschland nach dem dreißigjährigen Krieg künstlerisch zu verarmen? Fragen, die leicht, sehr leicht zu stellen sind, die aber nur die unverantwortliche Leichtfertigkeit bündig zu beantworten vermag. Es ist für das Publikum natürlich sehr interessant zu wissen, welche „Richtung" „nun kommen" wird, genau so, wie es sehr interessant wäre, von einem gesagt zu erhalten, was in den nächsten Dezennien das politische Los der 600 Millionen Chinesen sein wird. Aber wo fände sich der Diplomat, der sich anheischig machte, darüber genaue Auskunft zu geben! Eher wäre einer bereit, für einen bestimmten Tag des Jahres 1925 das Wetter vorauszusagen.

Ueber die Kunst, die morgen, übermorgen, in so und so viel Jahren als Ergebnis dieses Krieges da sein wird, wissen wir vielleicht noch weniger als vom Wetter. Für eine Wetterprognose gäbe es allenfalls noch Erfahrungstatsachen, die gewisse Schlußfolgerungen zulassen; aber welche Wissenschaft, welche Vermutungen kann es geben über die Entwicklungsaussichten der oder jener Kunst nach einem Weltkrieg, nach einer Situation, wie sie im Verlauf unseres geschichtlichen Seins noch nie dagewesen ist. Mit dem entschiedensten Eifer und der peinlichsten Sorgfalt könnte man zusammenstellen alles, was an Kunst aus den Blutschwaden der Schlachtfelder je hervorgekommen ist, und was wäre damit für unseren Fall bewiesen? Welch Unterfangen überhaupt, künstlerische Erscheinungen, das Unberechenbarste und Ueberraschendste, voraussagen zu

ARCH. ERNST FRIEDMANN-BERLIN BLICK IN EIN SCHLAFZIMMER
Ausführung in crème Lack: Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber, Berlin

ARCH. ERNST FRIEDMANN-BERLIN — WAND EINES TOILETTEZIMMERS

Ausführung in crème Lack: Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber, Berlin

ARCH. ERNST FRIEDMANN-BERLIN — DAMEN-SCHLAFZIMMER

Ausführung in hell poliertem Ahorn: Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber, Berlin

HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS FRIEDMANN & WEBER, BERLIN ▫ GEMALTE UND GEBATIKTE KLEIDER AUS DER ABTEILUNG FÜR MODISCHE NEUHEITEN

wollen. Das Genie und das geniale Werk sind plötzlich da, von keinem erahnt, von niemandem erwartet; wie ein Gewitter im lachenden Sommer bricht es hervor, überfällt es die nichts ahnende Menschheit. Ist das denkbar: eine Phantasie, die nach oder während der niederländischen Befreiungskriege Phänomene wie Hals oder Rembrandt vorausgesagt oder vorausgeahnt hätte?! Man kann einen solchen Rembrandt oder solchen Hals als unfaßbare Bereicherung des nationalen Kunstbesitzes erhoffen, kann derart Bezauberndes erwünschen und mit allen Fibern ersehnen, aber sagen, ob nach der oder jener Konstellation im Weltgeschehen derlei Genie kommen oder nicht kommen werde, wer hätte den aberwitzigen Mut dazu? In der Kunst, die mit dem Seelischen im Menschen, dem immer noch Unergründbaren, verwachsen ist, gibt es kein Prophezeien. Es ist nicht so wie bei den exakten Wissenschaften, daß, wenn A und B gegeben sind, das C sich notwendigerweise ergeben müßte. Die Kunst hat noch immer die, die sie aus einer Theorie oder einem Programm vorausbestimmen wollten, Lügen gestraft. Auf solch vorgezeichneter, solch ausgezirkelter Bahn ist immer nur Unkunst, nur magistrales Atelierwerk entstanden. Getrost

HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS FRIEDMANN & WEBER, BERLIN ▫ KLEID MIT HANDGEMALTEM ÜBERWURF IN DER ABTEILUNG FÜR MODISCHE NEUHEITEN

kann man sagen, die Kunst, die man voraussagen konnte, ist noch nie des Voraussagens wert gewesen.

Natürlich, in unserem Falle läßt sich ja auch einiges von dem, was kommen wird, mit Bestimmtheit angeben! Wie wir die Kriegsbilderbogen eifriger Hände gehabt haben, wird es jahrelang eine unermeßliche Zahl gemalter Schlachten- und Soldatenschilderungen geben, Kriegerdenkmäler werden ein neues Arbeitsfeld für Bildhauer sein, auf den Brettern werden feldgraue Verkleidungen bevorzugt werden, in allen Ateliers und Schreiberwerkstätten, bei Kunstmachern und Kunstvermittlern wird der Glaube gelten, daß es klug, daß es Pflicht, daß es Vorausbedingung zum populären Erfolg sei, Sachen solchen Inhalts vor das Publikum zu bringen. Darunter wird sogar viel Erlebnis aus unserer Zeit sein, das zum Ausdruck zu kommen sucht und das nicht anders zum Ausdruck zu kommen vermeint, als daß es die Oberfläche dieser heroischen Wirklichkeit nachzuspiegeln sich abmüht. Aber es bedarf keines Wortes, daß das Problem der Kunst nach dem Kriege erst beginnt jenseits dieses Massengewerbes, wie ja alle Massenhaftigkeit und alle auf den Tagesbedarf ein-

gerichtete Gewerblichkeit außerhalb dessen liegen, was im Ernst gemeint sein kann, wenn von „Kunst“ die Rede ist. Es hat keinen rechten Sinn, sich aufzuhalten mit diesen Zeiterscheinungen, die wie die Gräser auf den Feldern heute kommen und morgen im Winde einer anderen Konjunktur vergehen; im Bereich der Kunst, auch einer deutschnationalen Kunst, einer Kunst, die irgendwie mit Holbein, mit Dürer, mit Mozart oder Goethe verknüpft zu sein trachtet, sind sie ohne Belang. In einer Hinsicht nur wird man über diese Betlissenheit, die Aktualität der Geschehnisse in kunstähnlichen Darbietungen auszumünzen, nicht ganz hinwegkommen; wie früher schon, wie namentlich nach 70, werden diese Ausschweifungen des Aktualitätstriebes sich einschieben zwischen die Volksmassen und die wenig wahrhaft große, will sagen innerlich in dieser Zeit verwurzelte, ihrer Gewaltigkeit angemessene Kunst. Diese Kunst, die, getragen von dem sittlichen Ernst, die, lebendig durch die schier grenzenlose Hingabe an das Erhabene und Allgemeine, die, selbst ein Ideales, herausgewachsen ist aus einer gleichen selbstlosen Opferbereitschaft für die Idee, wie sie dieser Krieg so mannigfach als wortloses Heldentum zutage gebracht hat, diese aller alten und großen Meister gleichwertige Kunst, ist ganz und gar nichts Neues, das zu ersehnen erst dieser Krieg uns Veranlassung gegeben hätte. Auf diese Monumentalität war von je die Gier der wenigen gerichtet, die es nie übers Herz gebracht hätten, die hunderttausend Banalitäten, die bei uns unter dem Sammelnamen: Kunstleben aufmarschierten, in einem Atem und auch nur in einer ganz fernen Beziehung zusammen zu nennen mit den schöpferischen Geistern, angefangen von den Bildnern der ägyptischen Königsstatuen bis zu Cézanne und Munch. Um eine Kunst von solcher Wucht und solcher Idealität haben viele von uns tagaus tagein gekämpft, der eine für Leibl, der andere für Hebbel, für Kleist oder Strindberg. Aber zeit ihres Lebens stand zwischen diesen Künstlern und den Massen, die ihr Publikum hätten sein können, jene Geschicklichkeit, die mit Allerweltsweisheit und Allerweltsgeschmack das anbot, was unterhaltsam und im jeweiligen Augenblick gerade begehrt war. Waren neckische Genrebildchen zu malen, sie wurden von ihnen geliefert, galt es patriotische Verse zu reimen, sie ließen

ARCH. ERNST FRIEDMANN-BERLIN WOHNZIMMER

Ausführung: Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber, Berlin

HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS FRIEDMANN & WEBER, BERLIN — AUS DER ABTEILUNG FÜR MODISCHE NEUHEITEN

TONVASEN MIT MEHRFARBIGER ENGOBEMALEREI UNTER GLASUR
Entwurf: Alfred Kusche, Karlsruhe. Ausführung: Großherzogliche Majolika-Manufaktur, Karlsruhe

es nicht daran fehlen, war heute das englische Landhaus und morgen der Schinkelsche Klassizismus die neuste Architekturmode, so wurde heute Port Sunlight und morgen Alt-Berlin auf dem gleichen Reißbrett gemacht. Der Künstler, der, der edelsten Antriebe voll, das seelische Erlebnis seines Volkes in ein allgemein gültiges Symbol zu fassen versuchte, stand zwischen dem Gewimmel einsam wie auf einem Eisgletscher; seine Stimme mußte ungehört verhallen, weil die Jahrmarktströdler mit ihrem Gelärm und ihren Anreißertricks Ohr und Auge gefangen nahmen. Daß der Krieg die Händler und Wechsler aus dem Tempel der Kunst herausgetrieben habe, wer wagte solch froher Botschaft zu glauben? Ja, es scheint fast, als ob sie noch kecker, noch tempelschänderischer, noch gotteslästerlicher geworden wären, seitdem sie in dem Donnern der Schlachten eine neue Konjunktur gewittert haben. Wird dieser Fischzug, der noch zu ertragen wäre, wenn es nur ein Fischzug auf die Taschen des Volkes und nicht eine so widrige Rechnung mit der Ungeistigkeit und Gemütsroheit wäre, wieder diesen riesenhaften Erfolg haben, wird wieder der Auch-Künstler, der Schmarotzer am Körper der Kunst, über den schöpferischen Geist triumphieren?

Es ist unstreitig ein Moment da, das zu gewagten Hoffnungen berechtigt. Dieser Krieg ist Bildner und Umbildner an den Massen. Aus einer schläfrigen, auf kleinen Nutzen berechneten Ichsucht sind sie mit einemmal aufgerüttelt worden. Der Unwert alles Nur-Materiellen, alles Seichten, Fetten, Schwülen und Schwülstigen ist ihnen zu einer schmerzhaften Erkenntnis geworden. Menschen, die geist- und sorglos in den Tag hineingelebt haben, denen Schnäpse, Weiber oder Pyjama-Philosophie der liebste, vielleicht der einzige Zeitvertreib gewesen, sind urplötzlich hineingerissen worden in einen Strudel des übermenschlich und überirdisch Großen. Vor ihnen lag Tod, Blut, Vernichtung, Elend, lag Opfermut, Selbsthingabe, Dienst und Ausharren bis zum Aeußersten. Urgewalten der Menschheit haben draußen wie drinnen an Millionen geknetet. Das muß seine Wirkung haben auf die geistige und seelische Struktur eines Volkes. Geglüht in solcher Lohe muß es zergehen zu einem kläglichen Aschehäufchen, muß ausarten zum flachen, prahlerischen

TONVASEN MIT MEHRFARBIGER ENGOBEMALEREI UNTER GLASUR
Entwurf: Alfred Kusche, Karlsruhe. Ausführung: Großherzogliche Majolika-Manufaktur, Karlsruhe

Bramarbas oder muß wesentlich werden. „Durch Feuer und Wasser mußt du gehen, um in das Land der Verheißung zu gelangen." Nur der geprüfte und mannigfach bewährte, der wesentlich gewordene Mensch gelangt zum Göttlichen, zum Göttlichen in der Kirche, zum Göttlichen auch in der Kunst.

Kein Zweifel, wir werden nach diesem Krieg reicher sein an diesem unverfälschten Menschentum. Wir werden mehr Gläubige haben für eine Gemeinde des Geistes. Das muß eine Ermutigung sein für alle Diener des Ideals. Sie dürfen hoffen, wenn sie von ihrem Innerlichsten und Heiligsten reden, offene Ohren und wieder einmal offene Herzen zu finden. Sie dürfen hoffen . . . oder ist zu glauben, daß auch diese Aufrüttelung vergebens gewesen ist, daß das Publikum Publikum bleiben wird, daß die gleißnerische, kokettierende, kitzelnde Mache dem Künstler wieder die Volksmassen wegfangen wird, die ihm eine Gefolgschaft sein könnten, sein sollten?

Das ist — ob Krieg, ob nicht Krieg — die Sphinxfrage für alles Kunstschaffen dieser Zeit. Wo sind die, wer sind die, für die der Künstler schafft, für die er sein Fühlen fühlt, sein Formen formt, sein Erleiden leidet?

So ist es doch: vor einer ungeheuren Menge, einer massenhaften Gleichgültigkeit steht einer auf, die Kehle voller Töne, die er herausschmettert, weil er muß, weil ihm das eine Lust ist, weil, wenn er sein Lied in sich hineinwürgen müßte, es ihm die Brust zersprengen würde. Er kann nicht anders, als seine Seele in Rhythmen ausströmen wie der, der vor sich das Kreuz sah, nicht anders konnte, als den Verstockten und Gleichgültigen die Liebe, die Wahrheit und die Gerechtigkeit zu predigen. Nicht das Kreuz, durch das

TONVASEN MIT MEHRFARBIGER ENGOBEMALEREI UNTER GLASUR
Entwurf: Alfred Kusche, Karlsruhe. Ausführung: Großh. Majolika-Manufaktur, Karlsruhe

einer seine Lehre bekräftigen, mit dem er ihr die zagenden Herzen öffnen kann, ist die Bitternis des künstlerischen Menschen; seine Tragik, seine Qual und Verzweiflung ist das Bewußtsein, daß sein Lied verweht werde von den Winden, daß es im Leeren verklänge und keine Seele zur Seligkeit brächte. Er schafft aus sich heraus, aus seiner Lust, zu seiner Lust; aber es ist in ihm nichts vom Geizhals, der seine Schätze für sich allein zu haben begehrt. In seinem Wesen liegt es, sich verschwenden zu wollen, sich verschwenden zu müssen an alles, was gleich ihm mit einer göttlichen Seele begnadet ist. Es ist ein Hingeben in ihm; aber auch dieses Sichhingebenwollen wird zur Prostitution, wenn der andere, dem man sich bietet, einen nimmt wie ein Nichts, wie eine Unterhaltung mehr im unterhaltsamen Leben. Diese Prostitution von Kunst und Künstlern betreiben wir, wir Publikum, tagein, tagaus; durch unsere Oberflächlichkeit, unsere Gleichgültigkeit, unsere Verständnislosigkeit, unsere Banausigkeit haben wir sie herausgestoßen aus dem wirklichen Leben; um eine große Kunst, die wir als Volk haben könnten, betrügen wir uns selbst, indem wir uns nicht enthalten von all den Surrogaten, die mit dem üblichen Reklamegelärm als Auch-Kunst, als Kunst für den kleinen Geist, als Kunst der mittleren Linie feilgeboten werden.

Daß Künstler die Kunst prostituierten, daß sie keine Helden und keine Dulder, keine Kämpfer und keine Gläubige waren, ist bekannt und ist beklagt genug. Der Halbkünstler, so sehr seine Bestrebtheit im Anfang auch ernst zu sein scheint, ist noch jedesmal, wenn irgendwo eine gute Position sich bot, abgeschwenkt vom Dornenweg; noch immer ist er Nachläufer der Masse und darum seichter als die Masse geworden. Das hätte

nichts zu besagen. Die Natur ist auch mit dem künstlerischen Talent nicht haushälterisch umgegangen, sie scheint damit zu rechnen, daß Tausende ihren Anlauf nehmen, obgleich bei einem nur an Ausharren zu denken ist. Dieser eine aber ist wichtig. Er ist Homer, ist Jan van Eyck, ist Michelangelo oder Rembrandt oder Shakespeare oder Goethe. Wenn heute in dieser an Ueberraschungen strotzenden Zeit einer von diesem Ausmaß käme, wären wir bereit, sein Werk zu vollenden?

Ich sage mit Vorbedacht: vollenden, denn das Kunstwerk ist noch nicht in sich beschlossen, solange es nur von einem, dem einen, der es geschaffen, erlebt worden ist, so lange es nur da ist auf dem Papier, auf der Leinwand oder im kalten Stein. Es ist monumentale Dokumentation erst dann, wenn die geformte Materie wieder im Menschen zum Erlebnis geworden, wenn es Seelen schwingen, wenn es Herzen in einer einzigen Wallung zusammenschlagen gemacht. Diese vage unnennbare Masse, die durch das Kunstwerk sich erhoben, sich bereichert, sich abgeklärt fühlt, gehört nicht weniger zu dem Werk, wie der Mensch, der es konzipiert und ausgeführt hat. „In jedem Fall setzt ein Kunstwerk ebensosehr ein Publikum voraus als einen Künstler." (Grosse.) Es ist vielleicht ein Aberwitz, die Form als etwas Absolutes zu nehmen. Sie ist wie eine Leydener Flasche, ein Träger von Kräften, die zur Entladung erst gelangen, wenn ein auf sie eingestelltes Element mit ihr in Kontakt kommt. So kann das Fluidum der Form Jahre und Jahrhunderte ruhen, ehe wieder Menschen auftreten, denen es mit voller Gewalt zuströmt. Bekannt genug ist die wechselnde Lebendigkeit Rembrandts; ganze Perioden hat es gegeben, die blind waren gegen seine Unergründlichkeit. So war unsere Gotik dem Hellenismus einmal das wild Wirre, das regellos Widrige, so gibt es in den Zeiten und vor den Menschen ein Sterben der Schönheit und ein Wiederauferstehen.

Es ist zu verstehen, ein Bild wird zum Gnadenbild nicht dadurch, daß es ein Priester dazu erklärt, daß er es über einem Altar aufhängen läßt, sondern dadurch allein, daß der gläubige Mensch sich findet, der seines Herzens Inbrunst vor ihm ausschüttet. So lebt auch das große Kunstwerk im Gegensatz zur bloßen Atelierarbeit durch dieses Nachschwingen in den Seelen, durch das, was es in Menschen an Leidenschaften, an Tugenden, an Größe, Heldentum, Standhaftigkeit und Selbstentäußerung entzündet.

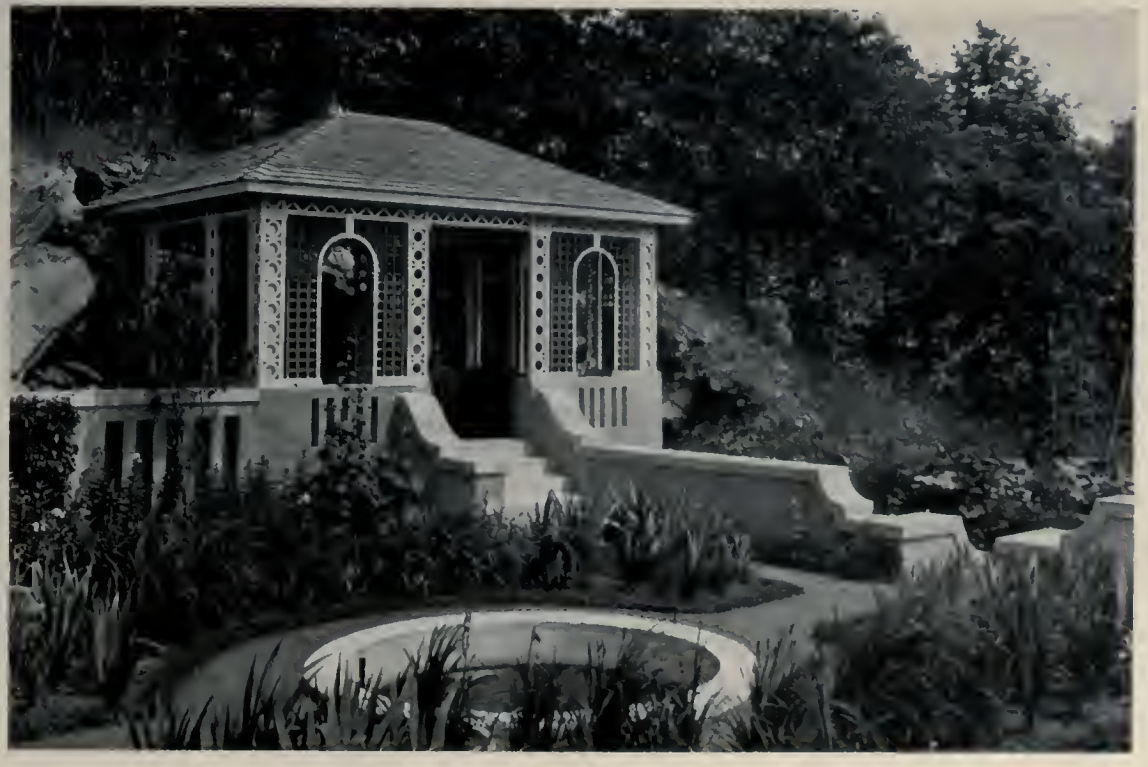
Sind wir, wir heutigen, wir neudeutschen Menschen bereit, in diesem Sinne das Werk eines ganz Großen, der kommen könnte, zu vollenden? Kann er, der Künstler, mit diesem Verständnis als einer Kraft rechnen? Oder steht er wieder da vor dieser unfaßbaren Masse: warum, wozu, für wen?

Rätselhaftes Fragespiel. Vielleicht die Schicksalsfrage an die deutsche Kunst. K. THIECKE

TONVASE MIT MEHRFARBIGER ENGOBEMALEREI UNTER GLASUR
Entwurf: Alfred Kusche, Karlsruhe. Ausf.: Großh. Majolika-Manufaktur, Karlsruhe

STAUDENGARTEN

MANN & MAC NEILLE — AMERIKANISCHES LANDHAUS



BIGLOW & WADSWORTH — AMERIKANISCHES GARTENHAUS

PERGOLA

A. W. JACKSON — TERRASSE EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES

PERGOLA MIT DURCHBLICK UND ALS VERBINDUNG VERSCHIEDENER GARTENTEILE

EINFACHES RECHTECKIGES WASSERBECKEN

EINFACHES WASSERBECKEN MIT SEEROSEN

ERNST HAIGER-MÜNCHEN

WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: SPEISEZIMMER

ERNST HAIGER-MÜNCHEN WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: EMPFANGS- UND MUSIKZIMMER

# DIE WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES

Es galt von langen Zeiten her für eine Eigenart des deutschen Lebens, der Wohnungskultur besondere Sorgfalt angedeihen zu lassen. Dabei zeigte sich die Merkwürdigkeit, daß seit dem Zopfstil trotz der verschiedensten künstlerischen Versuche und Ansätze ein deutscher Stil nicht zur Entfaltung kam. Die mit Sorgfalt und oft auch mit Geschmack gepflegte Einrichtung fügte sich in fremde Einflüsse, indem Stilformen und Kunstwerke mit besonderer Vorliebe französischen und englischen Ursprungs gewählt wurden. Das Wesen deutscher Gemütlichkeit vermummte sich darin, bald zu seinem Vorteil, indem es Anmut und Leichtigkeit gewann, bald zu seinem Schaden, indem eine gewisse Kühle oder Unnahbarkeit in die Räume einzog.

Jedenfalls war aber die Bewegung warm zu begrüßen, die Wohnung zu einem Kunstwerk auszugestalten, mit der Eigenart der Inhaber in Harmonie zu bringen und ihr so die Weihe des Persönlichen zu geben. Das sprach sich besonders in den Um- und Neubauten von Eigenheimen aus. Dieses künstlerische Gepräge auch der Mietwohnung aufzudrücken, ihr den Charakter des rasch Vergänglichen — Provisorischen — zu nehmen und ihr das Aussehen des eigenen Hauses zu geben, lag der allgemeinen Bewegung entsprechend nahe und bot dem Innenarchitekten lohnende Aufgaben. Wir haben ERNST HAIGER bei verschiedenen Bauten als denkenden Künstler kennen gelernt und beobachtet, mit welch besonderer Aufmerksamkeit er Zimmer und Nebenräume auszugestalten liebte.

Die Aufgabe, die ihm ein Kunstfreund stellte, seine Wohnung einzurichten, entsprach also grundsätzlich den Liebhabereien des Künstlers. Dabei reizte es ihn besonders, einige Schwierigkeiten zu überwinden, die in den Wünschen des Auftraggebers lagen und geeignet sind, weitere Kreise zu interessieren,

da sie in der modernen Zeit und im ausgesprochen modernen Geschmack begründet sind. So war der Leitgedanke gegeben unter möglichstem Verzicht auf Ornamente, nur durch Proportion und edle Form zu wirken. Meines Erachtens liegt darin überhaupt die edelste Aufgabe des Kunstgewerbes, besonders weil sie sich nur mit tadelloser Arbeit und tadellosem Material erfüllen läßt. Nur indem es wirklich Qualitätsware erzeugt, erfüllt das Kunstgewerbe eine große patriotische Forderung.

Ein Besuch in dieser Wohnung zeigt, daß unser Kunstgewerbe solches leisten kann. Deutlich tritt dies bereits im Vorraum zutage, wenn auch dort mit den prächtigen japanischen Holzschnitten ein fremder Kunstgedanke zum Ausdruck kommt. Zu den japanischen, abstoßend anziehenden Gesichtern stimmt gut der rote Lack der Möbel, das schwarz-grüne Leder der Stühle und die kontrastierende gelbe Farbe der Vorhänge. Dieser Ton kehrt wieder im gelbgrauen Teppich. Vor dem Spiegel fesselt den Blick des Besuchers eine groteske Bronze-Figur von Th. Th. Heine. Das Schränkchen gegenüber schmückt ein Abguß des springenden Schweines aus dem Museum von Neapel.

In der großen Bibliothek, dem ausgedehntesten Raum der Wohnung, galt es zunächst einen Widerspruch zu besiegen, der zwischen der Kunst und dem Kunstgewerbe unserer Zeit liegt. Da sich der Auftraggeber im allgemeinen vorgenommen hat, in seiner Wohnung nur die Gegenwart zu Wort kommen zu lassen, waren auch Bilder der Impressionisten unterzubringen, die nach ihrem eigenen Geständnis nicht für Wände gemalt haben. Daß es aber doch gelingen kann, durch Raumeinteilung und Farbenstimmung impressionistische Bilder gut in den Ton einer Wohnung einklingen zu lassen, hat Ernst Haiger gezeigt. Diese Kunstwerke sind nur sehr streng, sie vertragen keine anderen Götter aus früheren Zeiten neben sich. Grünes Leder und Mahagoniholz geben den Charakter des Raums, der Boden ist rehbraun gehalten, die Wände „beige“ (wir haben keinen deutschen Ausdruck für diese Farbe), in den grünen Vorhängen stellen rehbraune Streifen die Einheit der Dinge im Raume her. Bronzen von Rodin und Bourdelle — ein lebenswahrer nackter Bogenspanner — künden die Freude des Besitzers an moderner Plastik. Ueber dem Mappenschrank hängt eine Skulptur von Maillol, eine zierliche Bronze von Kolbe steht darauf.

Ein Blick in die kleine Bibliothek läßt Bilder von Slevogt erkennen, darunter ein Stadtbild aus München, die Isar mit dem Maximilianeum darüber. In den Mahagonigestellen leuchten und flimmern die Einbände gut gebundener Bücher und lassen erkennen, daß die Zeit vor dem Weltkrieg auch in dieser Hinsicht weit vorgeschritten war.

ERNST HAIGER SPIEGEL AUS DEM VORRAUM

Graugrünen Steinton zeigen die Wände des Musikzimmers, von denen sich die mattgehaltenen Nußbaummöbel dunkel abheben. Ein purpurfarbener Savonnieteppich bedeckt den Boden. Besonders reizvoll wirken die Wandnischen über einem Sofa, deren kleine Rundbogen Skulpturen von Kolbe und Maillol enthalten, daneben fällt ein Bild von Renoir „Pfirsiche“ angenehm ins Auge. Wohltuend macht sich in dem Raum eine kühle Leere bemerkbar, man hat das Gefühl, als könne die Musik unbeirrt von allem

ERNST HAIGER-MÜNCHEN

WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: VORRAUM

ERNST HAIGER-MÜNCHEN WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: AUS DER GROSZEN BIBLIOTHEK

Zuviel der Umgebung den Hörer beschäftigen. Ueberhaupt fällt es in dieser Wohnung angenehm auf, daß jenes Kunterbunt von rein persönlichen Erinnerungen und Staubfängern fehlt, das man sonst als gemütlich oder traut zu bezeichnen pflegte. Aus dem Musikraum gelangt man in den Speisesaal. Ein Lebenskünstler ist gewohnt, mancherlei Anforderungen daran zu stellen, Anforderungen, die ein Miethaus nur selten berücksichtigt, denn der Speisesaal muß geräumig und luftig sein, die Möbel ruhig und praktisch, die Schmuckstücke von angenehmer, nicht aufdringlicher Wirkung. Deshalb wurden von jeher Stilleben und Tierstücke bevorzugt. Von dem runden, behaglichen Eßtisch aus sieht man auf einen „Truthahn" von Munk, dessen stolze Fülle den Mittelpunkt einer Seitenwand bildet. Runde Eßtische haben einen besonderen Reiz; Rangordnung und damit manche Steifheit finden keinen Platz an einer Tafel, wo es weder unten noch oben gibt, seit König Artus für seine Ritterschaft die Tafelrunde eingeführt hat. Der hübsch gedecke Tisch mit dem einfachen Blumenarrangement in der Mitte läßt auf gemütliche Gastlichkeit schließen. Die Möbel sind aus Mahagoniholz, dessen vollfarbiger Grundton die Wohnung beherrscht, die Stühle mit goldfarbenem Roßhaarstoff bezogen. Auf den porzellanweißen Wänden erzielen Impressionistenbilder gute Wirkung, so ein farbenfroher Garten von Liebermann und das „Georgiritterfest" von Slevogt. Ein spanischer Teppich aus dem 17. Jahrhundert erzählt davon, daß der Besitzer nicht engherzig ist und auch schönen Altsachen Raum gewährt, wenn sie sich der glatten Einfachheit moderner Richtung einstimmen.

Die Anrichte neben dem Speisezimmer ist weiß mit porzellanblau gehalten. Das Geschirr birgt ein Glasschrank aus Nußbaum; der eigentliche Anrichtetisch mit sechs Schubfächern wird jeden geschulten Kammerdiener mit Freude erfüllen. Unser Bild zeigt unter anderen Dingen, die daraufstehen, einige Fingerschalen. Sie sind von Lettré. Die schöne Form dieses sonst so unscheinbaren Gerätes läßt die Künstlerhand erkennen. Ernst Haiger hat vollständig recht, wenn er bei seinen Einrich-

ERNST HAIGER-MÜNCHEN

WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: GESAMTANSICHT DER GROSZEN BIBLIOTHEK

ERNST HAIGER-MÜNCHEN

WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: BLICK VON DER GROSZEN IN DIE KLEINE BIBLIOTHEK

ERNST HAIGER-MÜNCHEN — WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: KLEINE BIBLIOTHEK

tungen darauf hält, daß auch die geringsten Dinge von Geschmack künden sollen und Schönheit ausstrahlen. Denn warum sollten sie häßlich sein, warum mit gleichgültigem Sinn ohne Auswahl gekauft?

Dieser Gedanke spricht sich besonders deutlich in der Einrichtung des Schlafzimmers aus. Die ganze Schlafzimmerkultur ist eine Errungenschaft unserer Zeit. Aus den Kammern, die ein schmales Bett und einen kleinen Waschtisch enthielten, entstanden Stufe für Stufe jene raffiniert ausgestatteten, gesundem Komfort gewidmeten Räume, wie sie auch Ernst Haiger mit besonderer Geschicklichkeit zu schaffen versteht. Hier wurden lichte Wände gewählt, smaragdgrüne Seidenstoffe und mattgrauer Bodenbelag, auf dem sich ein bunter Chinateppich glänzend ausnimmt, das Rohrgeflecht der Möbel ist grau, das Holzwerk mit weißem Lack überzogen. Eine Fayence von Hötger, Bilder von Habermann und Hess ziehen den Blick zu geruhsamem Verweilen an.

Im Ankleidezimmer ist derselbe Charakter festgehalten. Der Wandstoff aus heller fleischfarbener Seide zeigt smaragdgrüne und rosa Streifen, der Lack ist weiß, sonst sind die Möbel grau. Auch hier stört nichts die strenge Linienführung.

Mag dieser Stil manchem vielleicht etwas nüchtern erscheinen und wird der oder jener Dinge vermissen, die sich an das Gemüt wenden, die dem Künstler gestellte Aufgabe ist glänzend gelöst, die Dinge, aus deren Gesamtheit sich das Bild der Wohnung zusammensetzt, sind mit einander in Harmonie getreten. Farbe und Form, sowie die Eigenart der einzelnen vorhandenen Kunstwerke sind eingestimmt und bilden für ihren Besitzer eine geistig und künstlerisch geschlossene Umgebung.

Wohnungen wie diese können beispielskräftig werden für Leute, die sich durch einen Künstler eine gebrauchsfähige Wohnung schaffen lassen und anregend auf das Gewerbe wirken, indem der Meister erkennt, was für Anforderungen in eleganten Verhältnissen an Möbel und Geräte gestellt werden.

ALEXANDER v. GLEICHEN-RUSSWURM

ERNST HAIGER-MÜNCHEN

WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: SPEISEZIMMER

ERNST HAIGER-MÜNCHEN

WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: EMPFANGS- UND MUSIKZIMMER (VGL. S 369)

ERNST HAIGER-MÜNCHEN ▫ WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: AUS DER KLEINEN BIBLIOTHEK (VGL. S. 375)

ERNST HAIGER-MÜNCHEN ◻ WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: AUS DEM EMPFANGS- UND MUSIKZIMMER

ERNST HAIGER-MÜNCHEN WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: AUS DEM SCHLAFZIMMER

ERNST HAIGER-MÜNCHEN

WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: AUS DEM TOILETTEZIMMER

ERNST HAIGER-MÜNCHEN

WOHNUNG EINES KUNSTFREUNDES: ANRICHTERAUM

# EIN MÜNCHNER PLAKAT-WETTBEWERB

Der vorbereitende Ausschuß des bayerischen Opfertages hatte einen Wettbewerb zur Erlangung eines Plakates ausgeschrieben, dessen Ergebnis — etwa zweieinhalbhundert Arbeiten — im Laufe des Monats Juni im Münchner Kunstverein vorgelegt wurde. Man konnte sich des Gesamtresultats freuen. Abgesehen von einigen sofort in die Augen springenden Entgleisungen ganz und gar Unberufener und von naiv dilettantischen Versuchen kam ein guter Durchschnitt heraus; auch einige, rein plakat-technisch betrachtet, vorzügliche Leistungen fehlten nicht. Weniger erfreulich mußte der Spruch des Preisgerichts erscheinen. Zugegeben: bei einem auf breiteste Massenwirkung berechneten Unternehmen, wie es der Opfertag ist, muß das Thematische des Plakates entscheidend mitsprechen, aber darüber darf die rein-künstlerische und die formale Seite in der Bewertung nicht vernachlässigt, nicht gering geachtet, nicht als etwas Beiläufiges behandelt werden. Ein Grundgesetz der Plakatkunst verlangt Fernwirkung, d. h. Vermeidung aller Einzelheiten, Darstellung durch wenige scharf gegeneinander abgesetzte Flächen, Verzicht auf perspektivische Raumbehandlung und auf Körpermodellierung, also Bewahrung des reinen Flächencharakters. Bei den Arbeiten der Preisträger traten indessen gerade diese Momente zurück hinter einen mehr bildhaften oder allgemein-graphischen Ausdruck (abgesehen von der im übrigen nicht sonderlich originellen Arbeit von L. Gruber). Der mit dem ersten Preis gekrönte und ausgeführte Entwurf von Richard Klein ist an und für sich eine in Aufbau und Durchführung anerkennenswerte Zeichnung, aber dem Motiv fehlt der Plakatcharakter. Das geht schon daraus hervor, daß Klein denselben Stoff in ganz ähnlicher Ausformung früher als Bild und als Postkarte behandelte; es zeigt aber von gründlicher Verkennung des Wesens des Plakates, wenn man ein Bildmotiv ohne weiteres ins Plakatmäßige übertragen zu können glaubt. Was Walter Ditz zeigt, macht mehr den Eindruck eines liebenswürdigen Postkarten-Entwurfs, Wolfgang Wagner dagegen verfiel völlig ins Bildhafte und wirkt mit der weinenden Frau am Heldengrab obendrein sehr genrehaft und anekdotisch, entfernt sich also himmelweit von den Gesetzen der Plakatkunst.

Schaut man nur auf das Ergebnis des Wettbewerbes, so muß die Meinung Platz greifen, Münchens bewährte und vielbegehrte Plakatkünstler hätten vor dieser Aufgabe die Waffen gestreckt. Das war jedoch nicht der Fall, sie waren dabei und ihr meist durchsichtiges Motto-Inkognito kann hier noch etwas gelüftet werden. Den Arbeiten der Preisträger sind im folgenden Entwürfe von F. P. Glass, W. Zietara, J. B. Maier und August Herzog gegenübergestellt. Man könnte noch leicht ein Dutzend Arbeiten ähnlichen Charakters und gleicher Qualität beischaffen, aber die ausgewählten Proben dürften genügen, um dem Fernstehenden einen Begriff davon zu geben, daß der Wettbewerb doch wesentlich frischer und origineller beschickt war, als es auf Grund des Preisgerichtsspruches scheinen muß. Auf Arbeiten dieser Art, die witzig in den Einfällen, geistreich in der Form- und Farbgebung und dabei im besten Sinn plakatmäßig sind, beruht Münchens güter Ruf als einer vorzüglichen Pflegestätte des künstlerischen Plakates — beliebige Bilder plakatmäßig zurechtstutzen kann man überall; mit echter Plakatkunst aber hat das nichts zu tun.

G. J. Wolf

AUGUST HERZOG-MÜNCHEN ◙ KENNWORT: „OPFER"

RICHARD KLEIN-MÜNCHEN ERSTER PREIS

LOIS GRUBER-MÜNCHEN ZWEITER PREIS

WOLFGANG WAGNER-LANDSHUT ◘ DRITTER PREIS

WALTER DITZ-MÜNCHEN VIERTER PREIS

PLAKATWETTBEWERB DES VORBEREITENDEN AUSSCHUSSES DES BAYERISCHEN OPFERTAGES

F. P. GLASS-MÜNCHEN KENNWORT: „ROSEN-WINDER"

W. ZIETARA-MÜNCHEN KENNWORT: „ERNTE"

J.B. MAIER-MÜNCHEN ⊙ KENNWORT: „BAYERNSDANK"

W. ZIETARA-MÜNCHEN KENNWORT: „LAMM"

PLAKATWETTBEWERB DES VORBEREITENDEN AUSSCHUSSES DES BAYERISCHEN OPFERTAGES

W. VON WERSIN — SCHALE UND NELKENVASE

Ausführung: Peill & Sohn, G. m. b. H., Düren

# RHEINISCHE EDELGLÄSER

Architektur und Kunstgewerbe als die eigentlichen Zweckkünste repräsentieren das, was man den Stil der Zeit nennt, am klarsten, jedenfalls klarer als die freien Künste der Malerei und Plastik, da sie mit den Bedürfnissen der Zeit den engsten und unmittelbarsten Zusammenhang aufzuweisen haben. Unter den verschiedensten Gebieten des Kunstgewerbes kann man aber doch bei einer und zwar durchaus nicht unwichtigen Gattung eine Ausnahme feststellen: die verschiedenen Stilfolgen haben das Glas nur wenig zu beeinflussen vermocht, das fast immer einen vornehm konservativen Standpunkt einnahm, neueinsetzende Moden erst spät und fast widerwillig aufnahm, ja auf einem besonderen Gebiete, dem der Färbung, fast stets im Widerspruch zur geltenden Richtung sich befand. Denn man kann die Beobachtung machen, daß in besonders farbenfreudigen Zeiten das Glas in der reinen, wasserhellen Form des Kristallglases sich besonderer Vorliebe erfreut, während in Epochen der Farbenarmut umgekehrt eine möglichst bunte und laute Färbung der Glasware ganz auffallend bevorzugt wird. Es mögen für diese konservative Abschließung von der herrschenden Mode neben anderen Gründen auch die Abgelegenheit der Fabrikationsorte, die doch meist in noch holzreiche Gegenden verlegt wurden, eine Rolle gespielt haben.

Nach dem Gesagten darf es nicht wundernehmen, wenn auch in der Moderne das Glas erst spät den Stilbestrebungen, die auf eine Betonung der konstruktiven Formen ausgehen, sich anschließt. Zwar brachte schon die Darmstädter Ausstellung vor sechzehn Jahren dahinabzielende Bestrebungen, die Peter Behrens und H. Christiansen zu Urhebern hatten, aber im breiteren Publikum fanden sie nur wenig oder fast gar keinen Anklang. Einen wichtigen Schritt nach vorwärts, zum

W. VON WERSIN — ASCHENBECHER, FRUCHTSCHALE UND SENFDOSE

W. VON WERSIN — ZWISCHENGERICHT-PLATTE MIT HANDGRAVUR

Ausführung: Peill & Sohn, G. m. b. H., Düren

PEILL & SOHN, G.M.B.H., DÜREN — TRINK-GARNITUR AUS BLEIKRISTALL MIT WAPPEN

W. VON WERSIN

Ausführung: Pelli & Sohn, G. m. b. H., Düren

GLÄSER MIT FLÄCHENSCHLIFF

PEILL & SOHN, G. M. B. H., DÜREN — BLUMENVASEN MIT PANTO-DEKOR

W. VON WERSIN (LINKS) UND PEILL & SOHN, G. M. B. H. (MITTE U. RECHTS) = BECHER U. LIKÖRGLAS

W. VON WERSIN — TAFELGARNITUR MIT FLÄCHENSCHLIFF. BLEIKRISTALL
Ausführung: Peill & Sohn, G. m. b. H., Düren

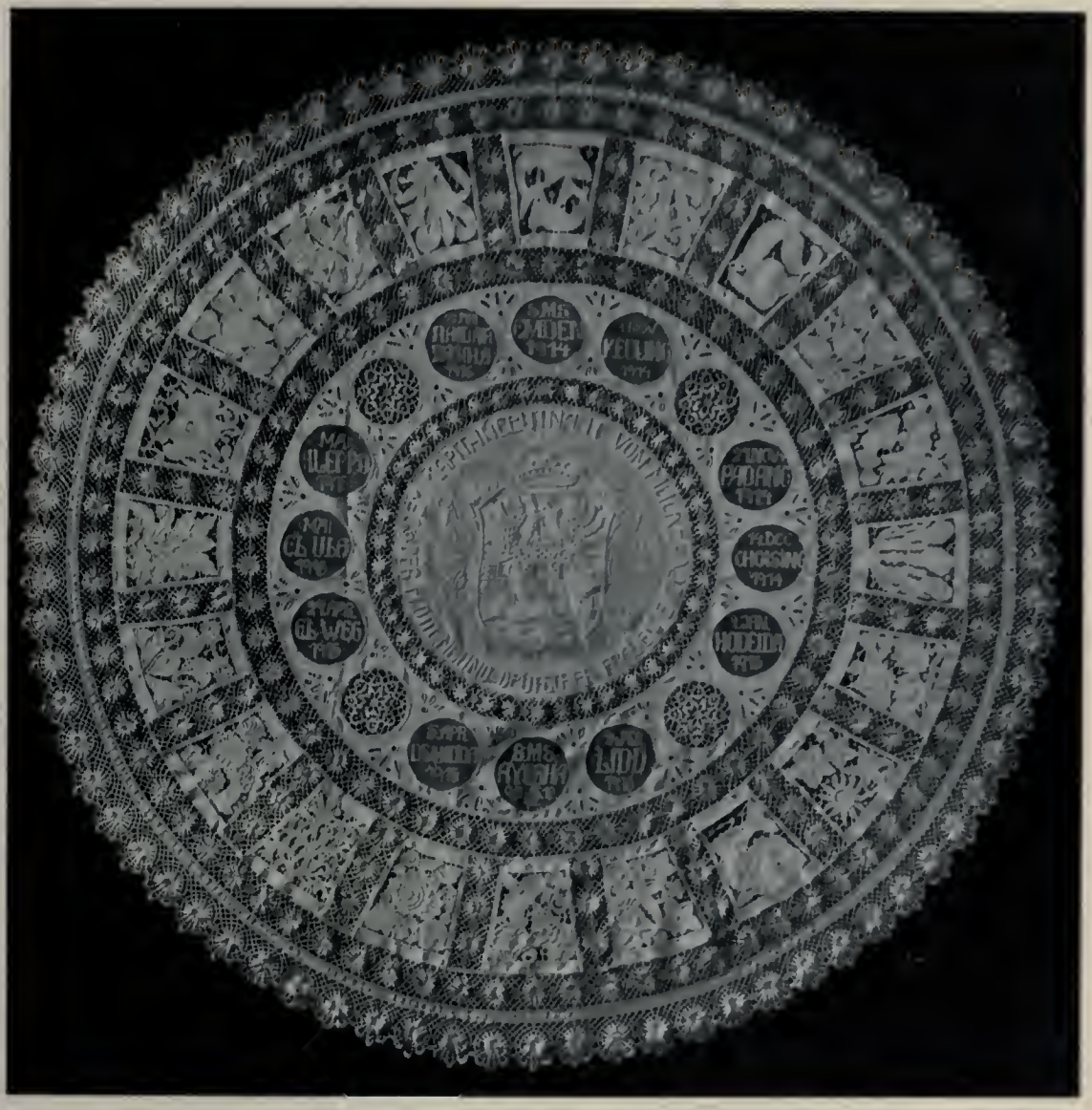
PEILL & SOHN, G. M. B. H., DÜREN — WEINGLÄSER. BLEIKRISTALL

Anschluß an die neue Bewegung, bedeutete die Schaffung einer Glasgarnitur, die als Hochzeitsgeschenk der preußischen Städte an das Kronprinzenpaar gegeben wurde. Diese Gläser, die damals die Glashüttenwerke Peill & Sohn, Düren, zur Ausführung brachten, erregten Aufsehen durch die einfache praktische Formgestaltung und die technischen Vorzüge der Reinheit und Durchsichtigkeit des Materials. Die beigegebenen Abbildungen zeigen, daß diese Vorzüge auch den neuesten Fabrikaten der Firma geblieben sind. Sind doch auch eine Anzahl der bekanntesten Namen auf kunstgewerblichem Gebiete, so W. v. Wersin, E. v. Seidl, Georg Metzendorf mit Entwürfen für das Unternehmen gewonnen worden. Dies Heranziehen künstlerischer Kräfte bringt aber auch eine gewisse Mannigfaltigkeit in die Erzeugnisse. Gebrauchsgläser, ähnlich den oben angeführten, bestechen durch die Eleganz ihrer Formen, die mit größter Zweckmäßigkeit sich verbindet, die raffiniert feine Technik der dünnwandigen Hohlkörper, die nur durch Materialschönheit des durchsichtigen, farblosen Glases wirken; ein kleines Wappen oder Monogramm des Besitzers erhöht die einfache, vornehme Wirkung. Neben diesen Gläsern, die den Ansprüchen unserer Zeit am meisten entsprechen dürften, hat die Fabrik auch Garnituren in dem zurzeit so sehr propagierten Flächenschliff angefertigt; steht auch nicht zu erwarten, daß diese Art des Schliffes den Fassettenschliff gänzlich verdrängen wird, der eine außerordentliche Brillanz, namentlich in elektrischer Beleuchtung, aufzuweisen hat, wenn auch — was hier eingeschaltet werden möge — es mit der Brillanz bei den gefüllten, also ihrer eigentlichen Bestimmung zugeführten Schüsseln usw. nicht so weit her ist, so sind doch solche Flächenschliffe den Eigenschaften des Werkstoffes mehr angepaßt als die technisch vollendeten, geschliffenen Bleikristalle.

Daneben bringt die Firma Peill auch noch in der Masse gefärbte, meist in Blau gehaltene Vasen und Schalen, bei denen neben der Vornehmheit der Form die tiefe, gesättigte Farbe entzücken. Auch ein Zurück-

GEORG METZENDORF — SCHALE UND VASE AUS BLAUEM GLAS

Ausführung: Peill & Sohn, G. m. b. H., Düren

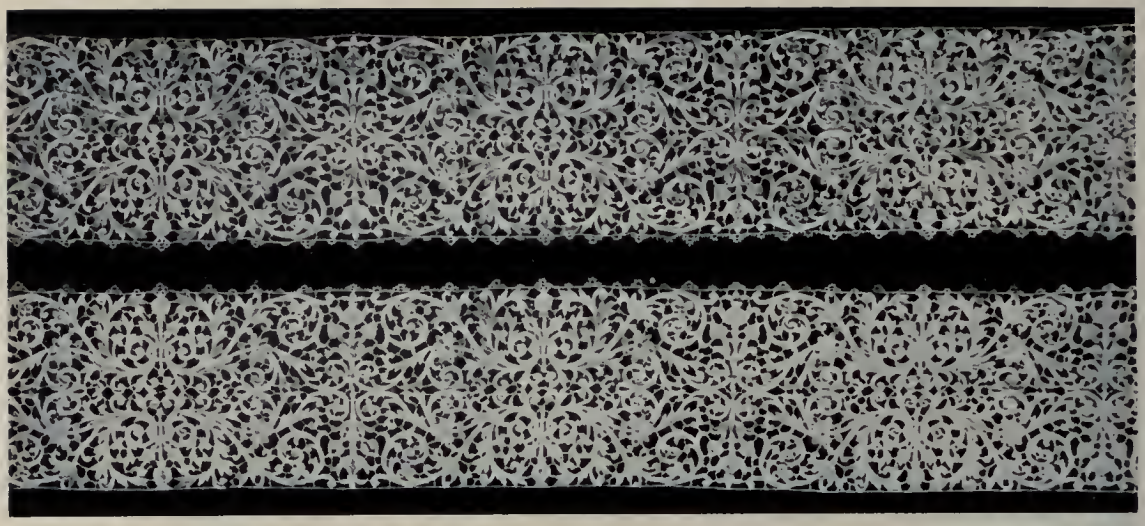


GERTRUD KRAUT-HANNOVER

DECKE DES FLOTTENBUNDES DEUTSCHER FRAUEN FÜR KAPITÄN-LEUTNANT VON MÖCKE

greifen auf alte heimische Motive haben die Künstler gewagt. Am Rhein und in Belgien war die Verzierung des Gebrauchsglases mit aufgeschmolzenen Nuppen oder Warzen im Mittelalter besonders beliebt; es lag daher nahe, daß diese Dekoration nicht im Sinne einer Nachahmung, denn davor behütet die weiterentwickelte Technik, die nicht wie damals nur eine grüne Masse, sondern ganz farblose Gläser in dieser Art herzustellen weiß, wieder aufgegriffen wurde. Auch die schöne Vase E. v. Seidls mit den gekräuselten Henkeln greift auf eine im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland viel beliebte Verzierungsweise mit gekniffenen Zacken zurück.

Es sind nur wenige Muster, auf die aus dem reichen Formenschatze der Fabrik hingewiesen werden konnte. Bestimmend aber sind bei allen Motiven eine überaus wohltuende, vornehm gewählte Mannigfaltigkeit im Umriß und in der Fläche, eine möglichst vollkommene Reinheit der Masse und die dadurch bedingte Durchsichtigkeit und eine lebendige und lebhafte Bewegung im Lichte. W. B.



HERMANN KÜHN

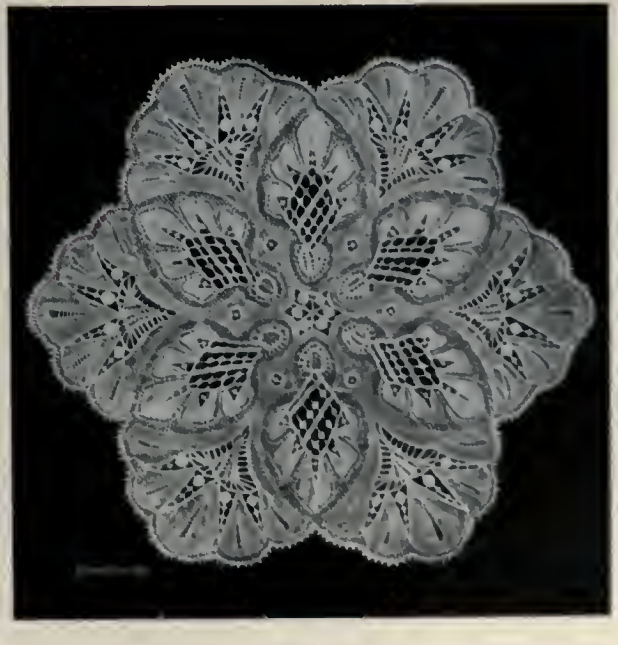
NADELSPITZEN

Ausführung: Schles. Spitzenschulen Hoppe & Siegert, Hirschberg I. Schles.

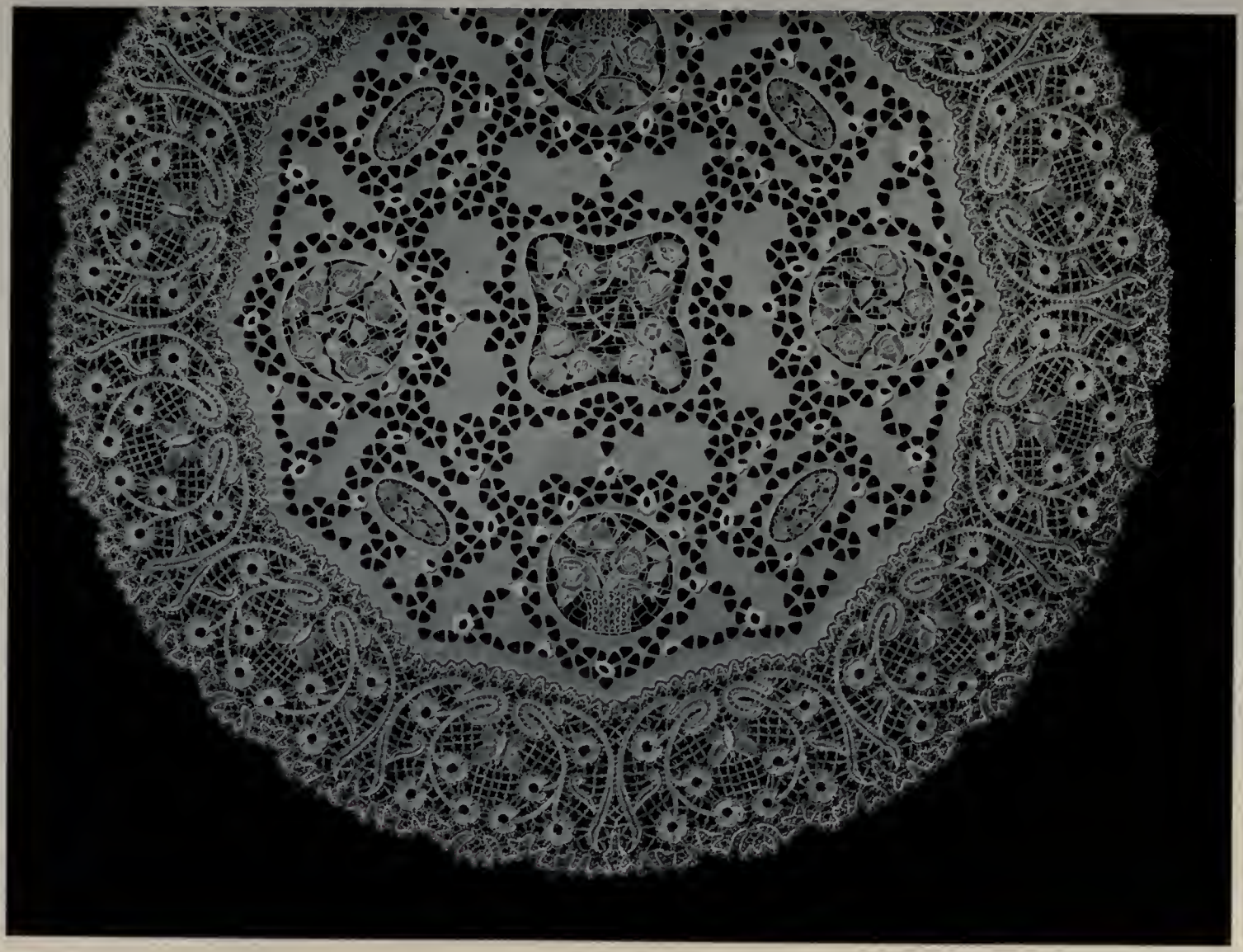
BRAUTSCHLEIER, ZEICHNUNG NACH ALTEM SPITZEN-MOTIV. NADEL-ARBEIT AUF HANDGEWEBTEM TÜLL

AUSFÜHRUNG: SCHLES. SPITZEN-SCHULEN HOPPE & SIEGERT, HIRSCHBERG I. SCHLESIEN

ANNA CHALES DE BEAULIEU ◻ SPITZEN-KRAGEN UND SPITZENDECKCHEN, NADELARBEIT



AUSFÜHRUNG: SCHLES. SPITZEN-SCHULEN HOPPE & SIEGERT, HIRSCHBERG I. SCHLESIEN



JOSEFINE VIELER-SAARBRÜCKEN

Weiß-Stickerei mit Nadelmotiven und erzgebirgischem Spitzenrand

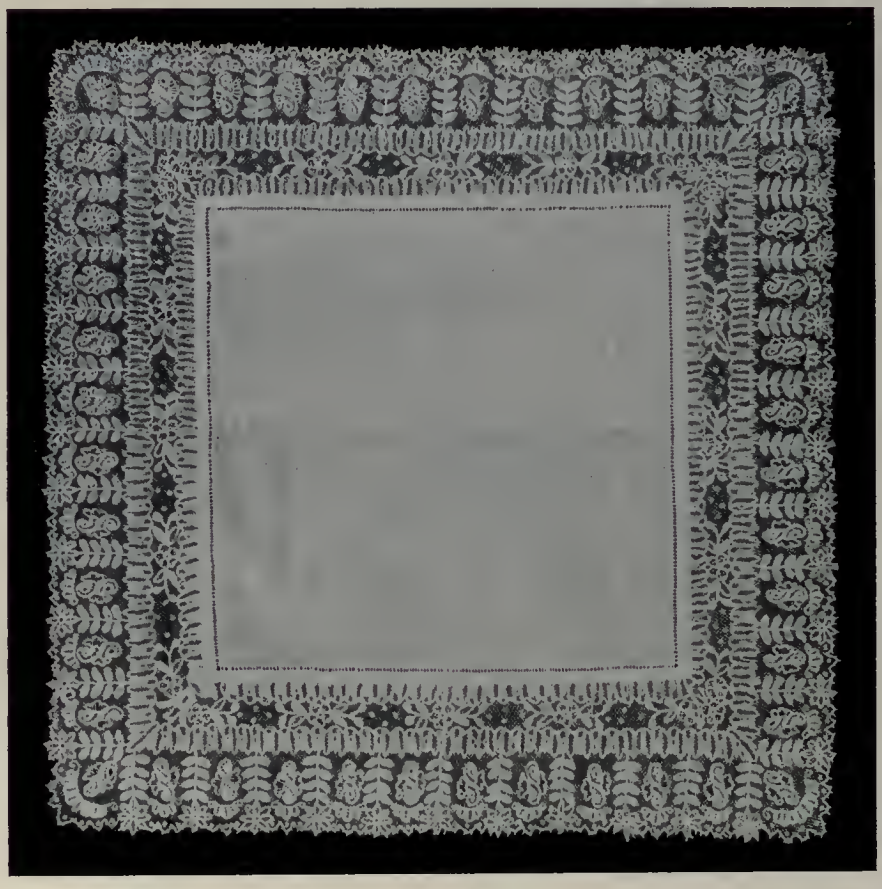
SPITZENDECKE

JOSEFINE VIELER-SAARBRÜCKEN

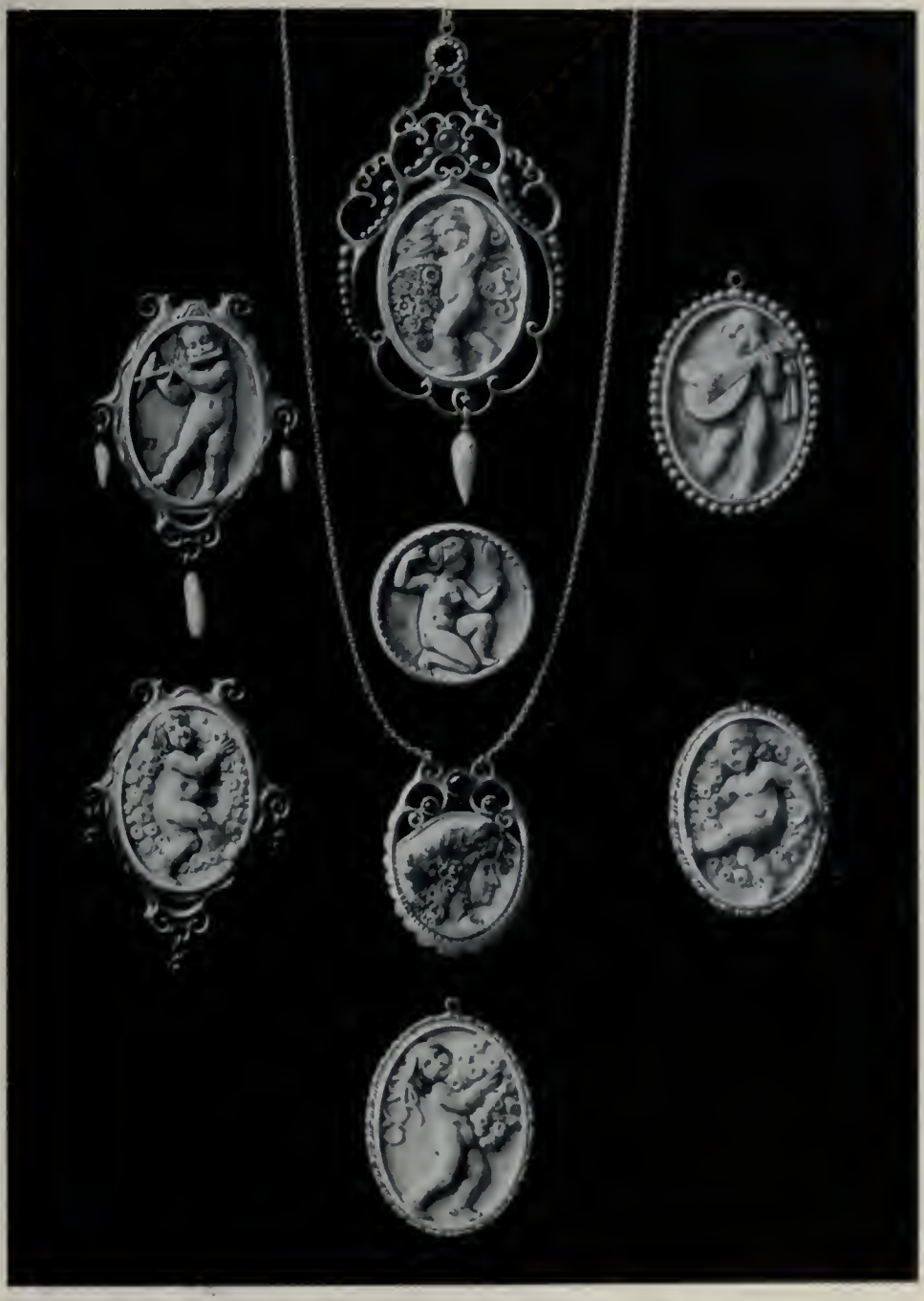
Weiß-Stickerei mit Nadelmotiven und belgischem Spitzenrand

MARCHIENDECKE

MARTHA MEYER-MÜNCHEN — BORDÜRE EINES VORHANGS IN KURBELSTICKEREI



M. SIEGERT ◘ SPITZENTASCHENTUCH, NADELARBEIT AUF HANDGEWEBT. TÜLLGRUND
Ausführung: Schles. Spitzenschulen Hoppe & Siegert, Hirschberg i. Schles.



EMIL KELLERMANN-NÜRNBERG ▫ ELFENBEINSCHNITZEREIEN: ANHÄNGER, IN SILBER GEFASZT

FRITZ KLEE

PORZELLANVASEN

FRITZ KLEE

DOSE UND MOKKATASSE

Ausführung in Aufglasurmalerei: K. Fachschule für Porzellanindustrie, Selb

Fachbibl
Braunsch

N
3
K7
Bd.36

Die Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY